T.C
OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOĞULU FEMİNİZM
DOĞU KÖKENLİ FEMİNİST SANATÇILAR VE SÖYLEMLERİ

Sebile GÜNGÖR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

DANIŞMAN
Yrd.Doç.Dr. Mürteza FİDAN

İSTANBUL, Nisan 2016

T.C
OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOĞULU FEMİNİZM
DOĞU KÖKENLİ FEMİNİST SANATÇILAR VE SÖYLEMLERİ

Sebile GÜNGÖR
(132020001)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

Tezin Enstitüye Sunulduğu Tarih : Nisan 2016
Tezin Savunulduğu Tarih : Nisan 2016

Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Mürteza FİDAN
Marmara Ünüversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Diğer Jüri Üyeleri : Yrd.Doç.Dr. Zafer MİNTAŞ
Marmara Ünüversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
: Yrd.Doç.Dr. Kerim KILIÇARSLAN
Marmara Ünüversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

İSTANBUL, Nisan 2016

T.C
OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOĞULU FEMİNİZM
DOĞU KÖKENLİ FEMİNİST SANATÇILAR VE SÖYLEMLERİ

Sebile GÜNGÖR
(132020001)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

DANIŞMAN
Yrd.Doç.Dr. Mürteza FİDAN

İSTANBUL, Nisan 2016

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO



ÖZET

Feminizm, kadınların kendi haklarını tanıyarak, bu hakların korumaları amacıyla eşitsizliklerin ortadan kaldırılması için çalışılan bir anlamda felsefi bir düşünce ve sosyolojik bir anlayışın mücadeledir. Gelişen dünyaya rağmen bazı toplumlarda hala kadının salt cinsel bir obje olarak metalaştırılmasının önüne hala geçilememiştir. Bu olguyu en çok toplumsal evrim süreçlerinden dolayı Doğu kültüründe rastlamaktayız.

Feminizm hareketinin etkin olduğu toplumlara bakacak olursak eğer özellikle sanat alanındaki gelişmeler göz kamaştırıcıdır. Bu çalışmamızda feminizm hareketi bağlamında**;** hayatının herhangi bir evresinde toplum tarafından baskılanmış Doğu kökenli kadın sanatçıların sanat hayatları ve yapıtları incelenmiştir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde konuya genel bir bakış ve genel kavramlar sunulmuştur. İkinci bölümde tamamen feminizm konusuna değinilmiş; doğulu ve batılı feminizm kavramları incelenmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise; doğulu feminist hareketin başını çeken sanatçıların sanat hayatları ve yapıtları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, doğulu kökenli feminizm, doğu kökenli feminist sanatçılar

ABSTRACT

Feminism, by giving women their rights, in a sense, a philosophical thought and struggle for the elimination of inequalities studied in order to protect these rights. In some societies the developing world is still in front despite the commodification of women as mere sexual objects is still not passed. In Eastern cultures we encounter because of the very social evolution of this phenomenon.

If we look at the society that the feminist movement is especially effective if you take the dazzling developments in art . In the context of this study, women's liberation movement ; any stage of the life of art in society by women artists imprinted Eastern origin of life were examined.

The study consists of three parts. In the first part an overview of the topics and concepts are presented.In the second part of feminism issues are addressed fully ; Eastern and Western feminism concept are investigated. The third and final section ; Oriental art life of artists who led the feminist movement was examined.

Key Words: Feminism, Oriental Feminism, Oriental Feminist Artists

RESİMLER LİSTESİ

SAYFA NO

1.BÖLÜM

1.1 GİRİŞ VE AMAÇ

Feminizm hareketi ilk olarak; Batı dünyasında ortaya çıkmıştır.Ortaya çıktığı dönemden beri feminizm hareketinin temelinde çalışma hakkı, aile içi şiddet, eşit maaş, kadınlar için seçme ve seçilme hakkı, cinsel istismar ve cinsel şiddet en temel ve önemli mevzularda kadınları korumak ve bunun yanı sıra toplum nezdinde erkekler ile eşit haklar elde etme gayesi yatmaktadır.

Feminizmin temel inanç sistemi şudur:Kadınlar erkeklere göre cinsiyetleri nedeniyle doğuştan dezavantajlı durumdadır; bu dezavantaj ortadan kaldırılabilir değil kesin ve net bir şekilde kaldırılmalıdır.

Feminizmin 3 dalga şeklinde gelişmiştir. İlk dalga; orta ve üst sınıflardaki beyaz kadınlar için siyasi haklar(seçme seçilme hakkı)konusunda atılımlar olarak ortaya çıkmıştır. İkinci dalga ise feminizm taraftarları sosyal ve kültürel eşitsizliği ortadan kaldırma amacını gütmüştür. Üçüncü ve son dalga ise 80'li yıllarda ortaya çıkarak yenilenmiş (Post feminizm) bir strateji ve referans ile kadınların politikada ekseriyeti teşkil etmesi gereğini dava edinmiştir.

Bu çalışmamızda feminizm hareketinin özellikle Doğulu feminist yaklaşımını benimsemiş olan kadın sanatçıların dünya toplumlarında kadın-erkek eşitsizliğine sanat eserleriyle aracılığıyla ortaya koydukları tepkileri incelenmiştir.

2. BÖLÜM FEMİNİZM

2.1FEMİNİZİM

Gelişen feminist tartışmalar, kadının kamusal alanda yer alması ile birlikte kamusal alanı dönüştürebilmesinin gerekliliği ve yolları da gündeme getirmiştir. Feminist eylem ve faaliyetleri, kadınların hem özel, hem de kamusal alanda yer almak ve bu alanları dönüştürmek için verdikleri mücadele olarak tanımlamaktadır (Kara, 2006).

Türkiye'de 1990'lı yıllarda feminist kadınlar, kadınlara kamusal alan içerisinde yer açmayı dile getirmiştir ve kamusal alanı kadın değerleri doğrultusunda dönüştürmek, erkek egemen yapıyı yıkmak ve kadınları kadınlık bilinciyle eğitmek için girişimlerde bulunmuştur (Kara,2006).

Feminist hareketlerin var olan sistemi dönüştürmek amacıyla ortaya koydukları muhalif duruşları, Türkiye'de Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü kurulacağı zaman hükümet "feminizme cihat açtığı"nı söylemiştir ve amacı bağımsız kadın hareketini bağlamak olduğundan "milli" bir feminizmin kurulmak istenmesinden endişe duymuştur.

Daha sonraki yıllarda başlayan kadın hareketinde örgütlenme tartışmalarında Gönüllü Kadın Kuruluşları ile devlet kurumlarının birlikte politika geliştirmesi ve kadın hareketinin "memur zihniyeti" ile örgütlendiğini ileri süren feminist grupların temsilcilerinin birlikte örgütlenme modeli geliştirmeleri istenmiştir ve "kadın hareketleri üzerine ambargo koyuluyor" şeklindeki yakarışları medyaya da yansımıştı. Bu açıdan bakıldığında, kadın hareketlerinin hem kadının kurtuluşu bağlamında hem de siyasal alana olan müdahaleleri bakımından çok önemli ve incelenmeye değerdir denilebilir.

Türkiye tarihinde yıllardır totaliter bir siyasal kültür var olmuş ve bunun korunması en önemli siyasal problemlerden biri olmuştur. Feminist kadın hareketleri, seslerini yeterince duyuramamıştır; ancak bu adım totaliter siyasal kültürlerin dönüşümünü sağlamak açısından önemi bir etkiye sahip olmuştur. Bu nedenle, feminist hareketlerin sivil toplumun öncüsü olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir. '12 Aralık 1990'da, İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi tarafından düzenlenen "1980'lerde Kadın Hareketi ve Devlet" konulu konferansta konuşan Yeşim Arat, feminist ideolojiyi son on yıl kadın hareketinin itici gücü olarak nitelendirmiştir'.

Türkiye’ye sosyal liberalizmin girmesi, birey sorunlarının tartışılması ve hak talepleri ile gerçekleşmiştir. Alternatif bir siyasal kültürün medyadaki yansımaları, bunun toplum içerisinde varlığının görülmesi, düşünülmesi, yaygınlaşması ve üretilmesinin yolunu açmıştır. Feminist kadın hareketleri gibi yeni toplumsal hareketlerin, içeriklerinin nesnel olarak haber yapılması toplumsal yeniliklere ve dönüşüme katkıda bulunmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rejimi kilit kavramları ile uğraşan feminizm; kadınların modern hayatın bütün alanlarına erkeklerle eşit olarak katılabilmelerini savunmaktadır ve modern dünyanın 'özgür' bireyleri olmalarını engelleyen sosyal kısıtlamalara, geleneğin zincirlerine karşı mücadele eden, kadınlara erkeklerle iş, aile, yasal haklar açısından eşit olanaklar sağlamayı amaçlamaktadır. Toplumsal cinsiyet; cins hiyerarşilerinin hem üretildiği, hem de sorgulandığı politik süreç ve iktidar ilişkileri alanı olarak tanımlanmaktadır (Kandiyoti, 1990). Ayrıca, feminist hareketlerin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini görünür kılmayı ve olumlu anlamda dönüştürmeyi hedefleyen modern bir hareket olduğu düşünülebilir.

Feminizm genellikle, hayranlık duyulan, yerleşik "eksiksiz kadınlık" idealinin sorgulanması ve modern düşüncelerin oluşturduğu bireysel bağımsızlık, özgürlük ve kendini keşfetme motivasyonuyla içinde toplumda genel kabul gören kadın statüsünün güvencelerini bir yana bırakma olarak nitelendirilmektedir (Durakbaşa,2002). Kadınlığın doğası, toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki güç ilişkileri konularının tartışılması ve araştırılması eskilere dayanmaktadır.

Feminizm, 1970'lerden önce de iktidar ve eşitsizlik temaları üzerinde durulmuştur ve 1970'li yıllarda ise cinsel özgürleşme hareketlerinin ivmesi ile de söz konusu geniş entelektüel alan yeniden Resimlenmiştir. Feminizme dair tartışmaların tarihi yeni olmadığını ve feminizme dair tartışma alanının haritasının önceden çıkarıldığını belirtilmektedir (Connell, 1998). "Defining Feminism" çalışmasında feminizmin, Avrupa'da ancak 1880'lerde kadınların özgürlüklerine kavuşmalarıyla eş anlamlı olarak geniş çapta kullanılmaya başlandığı belirtilmektedir (Offen, 1988). Hubertine Auclert, kadınların oy kullanma hakkını savunmuştur ve ilk olarak 1882'den itibaren La Citoyonne'de kendisini feminist olarak tanımlamış, feminist kongre olarak ilan edilen Paris'teki ilk kongreye de Mayıs 1892'de Eugenie Potonie-Pierre ve Solidarite adli kadın grubu parasal destek sağlamıştır. 1894/95'e gelindiğinde, terim, Mans Kanalı’nı aşıp, Britanya'ya ulaşmıştır (Humm, 2002)

1960’lardan itibaren, ABD’de yükselişe geçen ikinci dalga Feminizm hareketinin sanata yansıması, “Feminist Sanatı” başlatır. Bir grup kadın sanatçı ve sanat tarihçisi, Batı sanatındaki erkek egemen sanat üretimi ve bu bakışla biçimlenmiş kadın imgesini eleştirmişlerdir. Kadın sanatçıların önünü açmayı ve kadın bedenine, “kadınsı bir bakış

getirmeyi" amaçlayan Feminist sanat hareketi, Batı sanatı, popüler kültürü ve medyasındaki kadın imgesini reddeder.

*Başlangıçta, oldukça çarpıcı ve dikkat çekici bir görsel dil geliştiren feminist sanat hareketi, ikinci aşamasında, cinsel kimlikleri oluşturan toplumsal yapılar üzerine odaklanır. "Kadın bedenine ve temsillerine, doğurganlığa ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeleştiren ilk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir."(*Antmen, 2008)

1960'lı yılların Feminist sanatı, Batı toplumlarının aynı yıllarda geçirdiği büyük değişimin bir parçasıdır. Modernizmin her türlü toplumsal yapıyı radikal eleştirisinin ürettiği teorik altyapı üzerine, savaş sonrası doğan kuşağın, ekonomik ve toplumsal sistemin kurumsallaşmış yapılarına inançsızlığı, yeni yaşam biçimleri, arayışlarını getirmiştir. Ekonomik, kültürel, dinsel ve toplumsal her türlü farklılığı reddeden ve tüm insanların eşitliğini savunan, doğal yaşamı olumlayan ve Doğu felsefesinden etkilenen pasifist Hippie hareketi kadar, toplumsal yapıları yıkıcı eğilimler taşıyan, rock müziğiyle beslenen anarşist hareketlerin geleneksellliği reddedişi, Feminist sanatın yeni görsel dili için besleyici olmuştur. Vietnam savaşının tüm ABD toplumu üzerinde yarattığı yıkım, alternatif arayışların toplum üzerinde daha geniş bir kabulünü getirir.

Bu dönemin öncü Feminist kadın sanatçıları arasındaki, Amerikalı Miriam Schapiro'nun Cluny Duvar Halısı, Ortaçağ Gotik sanatın geleneksel tekniği olan duvar halısı tekniğiyle yapılmış olan ve ideal kadın imgesini betimleyen bir sanat eserinin, Feminist açıdan yeniden yorumlanışıdır. Şatosunun güvenli duvarlarıyla çevrili bahçesinde (cennet bahçesi), hayali yaratık tek boynuz ve güç simgesi aslan ile bir arada betimlenen ve Ortaçağın egemen sınıfının sahip olduğu her politik, toplumsal ve estetik gücün simgesi olan lady imgesinin önüne, 19. yüzyılda çocuklar için üretilmiş kâğıt bebek imgesi yerleştirilmiştir. Kâğıt giysileri üzerine giydirilerek ideal bebek-kadına dönüşen bu imge, üretildiği dönem için olduğu kadar, erkek egemen toplumun ürettiği 20. yüzyılın, zayıf ve kişiliksiz, bebeksi, gelişmemiş, korunmaya muhtaç kadın imgesinin de ifadesidir. Sanatçı, bu eseriyle ideal kadın imgesinin tarihselliği içerisinde politik yanına vurgu yapmaktadır.



Resim 1. Miriam Schapiro'nun Cluny Duvar Halısı

Amerikalı Feminist kadın porte sanatçısı Alice Noel'in, orta sınıftan bir Amerikan ailesinin portresi olan Westreich Ailesi resmi, sanat danışmanı The Westreich, eşi Stanley ve üç çocuğunu konu almaktadır. Dışavurumculuğa yakın bir görsel dil taşıyan bu resim, 1970'lerin Amerikan toplumunun cinsiyetler arası güç ilişkilerinin bir ifadesidir. Resmin sağ tarafındaki Stanley, ailenin baskın kişiliği olarak, yanındaki eşi Thea, onun koruyucu ve aynı zamanda sınırlayıcı kolunun altında oldukça munis ve bastırılmış bir kişilik olarak görülmektedir. Çocukların sıkıntılı ve boş vermiş ifadeleri, ailelerinin durumunu kabullendiklerini anlatmaktadır. Bu resim, sanat alanında çalışan eğitimli bir kadının, geleneksel erkek egemen aile yapısının kadına sunduğu ikincil rolü benimsediğini göstermektedir.



Resim 2: Westreich Ailesi Resmi

1970’li yıllarda Batı sanatında yeniden gündeme gelen Foto-Gerçekçilik akımının Amerikalı temsilcisi Chuck Close’un Linda adlı resmi, orta yaşlarda sıradan bir Amerikalı kadının portresidir. Sanatçının fotoğraftan tuvale aktardığı imge, ayrıntılı çalışma tekniğiyle yansıttığı detaylı yüz ifadesiyle, yıpranmış, yorgun 20. yüzyıl kadının imgesidir.



Resim 3: Chuck Close’un Linda isimli tuali

Güç (2008), Müslüman feminist kadınların birey olma çabalarını, Uludağ Ünüversitesi İlahiyat Fakültesinin bir dergisinde, aydınlanma ile başlayan sürecin hümanist felsefeler ve bireyciliğe yapılan vurgu ile beslenmesinin bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Catherina ve Clinton (1975), özellikle 18. yüzyıldaki felsefi tartışmaların kadın dünyasında gelişmelere ve modern feminist düşüncenin doğuşuna katkı sağladığını söylemektedirler.

Butler (1978), yeni toplumda kadına da yer veren Locke gibi liberal teorisyenler ile Montesquieu, Rousseau, Condorcet gibi ansiklopedistlerin feminist düşünceye kadının toplumdaki rolü, hakları gibi birçok malzeme verdiğini savunmaktadır. Bu yüzyıldaki tartışmalara katılan kadınların bir grup oluşturması ve yazıyı bir araç olarak kullanmaları ile feminist düşünce sistemleşmeye ve 19. yüzyıldan itibaren özgün teoriler üretmeye başladığı görülmektedir (Güç,2008).

2.2.2 BATILI FEMİNİZM

Feminizm, sözlük anlamıyla toplumda kadının kısıtlı olduğuna inanılan, yararlanması gereken hakları çoğaltıp erkeklerin düzeyine çıkarmak ve kadın – erkek eşitliği sağlamak amacı taşıyan düşünce akımı olarak bilinmektedir. Bu akım ilk olarak Fransız devriminden sonra 1700'lü yılların sonunda ortaya çıkmıştır. Devrimin ardından kadına bireysel bir kişilik tanınması, toplumsal ve siyasi alanda erkekle aynı haklara sahip olması gerektiği savunulmuş ve bu doğrultuda bir mücadele içerisine girilmiştir.

1789 Fransız İhtilali'nin 2 yıl sonrasında 1791 yılında kadın hakları beyannamesi yayınlanmış ve kadın kulüpleri kurulmaya başlanmıştır. Fransa'da baş gösteren bu fikir akımı, yıllar içerisinde Avrupa'nın diğer büyük ülkelerine de sıçramıştır. Artan çevresel etki ve gelişen dünya ile birlikte her geçen gün kadın özgürlükleri ve kadın – erkek eşitliği adına yeni talepler ve arayışlar içerisinde olan bir akım halini almıştır.

Günümüzde, 'radikal feminizm' ve 'ılımlı feminizm' sınıflandırılmasıyla erkeklere düşmanlık etme; sokakları, barları, geceleri erkeklerle paylaşma, analık ve ev hanımlığı başta olmak üzere kadınlara has olan bütün ayrımcılığa karşı durma gibi farklı haklarla/savunmalarla kadınları kendine çekme çabasında olan bir örgüttür. (Türk, 2015)

Feminist hareket tarihsel açıdan 18.yüzyıl ile I.Dünya Savaşı öncesi olarak ve 1968 ile günümüze kadar geçen süreç olmak üzere 2 dönem olarak ele alınmaktadır. Bu dönemler birinci dalga ve ikinci dalga feminizm olarak adlandırılmaktadır. Birinci dalga feministler, yaşanan dönemin de etkisi ile birlikte erkeklerle eşit haklara sahip olma amacı güden kadınlardan oluşmaktadır.

İkinci dalga feminizim olarak adlandırdığımız hareket ise, kadın erkek eşitliğinden memnun kalmayıp daha geniş haklar içeren, toplumlarda köklü kültürel değişimin olması gerektiğine inananlardan oluşmaktadır. (Suman, 2000)

Fotoğraf sanatını kullanan feminist sanatçılardan biri olan Cindy Sherman 1954 New Jersey doğumludur. Sanatçının en dikkat çekici özelliği fotoğraflarının oto portre niteliğinde olmasıdır. Bin bir çeşit kadın görünümünde fotoğraflarında kendisine yer veren sanatçı, kendi deyimi ile kadınları nasıl gördüğü ile değil erkeklerin kadınları nasıl gördüğü ile ilgilenmektedir. Eğitimi için gittiği New York'ta filmlerde kadınlara verilen klişeleşmiş rolleri sorgulayan ve yine model olarak kendisini kullandığı 'Untitlet Film Stills' (İsimsiz Film

Kareleri) sanatçının adını duyurmasını sağlamıştır. Adından da tahmin edilebileceği üzere bu çalışma bir öykü niteliğindedir. Çekilen kareler birbirinin devamı niteliğindedir ve bir şeyler anlatmaktadır. Bu çalışmalarda Sherman, 1950 ve 1960'lı yılların kadınlarını ele alırken, tüm mekân, giyim ve makyaj düzenlemesini kendisi gerçekleştirmiştir. Oluşturulan her karakterin ortak noktası vardır; gözlerindeki kuşku ve endişe. Toplumca kadınların sürekli izlendiğini düşünen sanatçı, bunu karakterlerine de yansıtmıştır. Sherman'ın eserlerinde feminist söylemlerin varlığından bahsetmek mümkündür.



Resim 4: İsimsiz Film Kareleri, Cindy Sherman, 1980

Sherman, toplumsal değişmelere ayak uydurmayı her dönem başarmıştır. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını yakından takip edip kullanmayı başaran Sherman, sürekli kullandığı feminizm anlayışında meydana gelen değişiklikleri de eserlerinde yansıtmıştır.

Bu çalışma serisi, New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından 1 milyon dolar karşılığında satın alınmıştır.



Resim 5: İsimsiz Film Kareleri, Cindy Sherman

Sanatçıyı farklı kılan unsurlardan birisi de fotoğraflarına ve sergilerine isim vermemesidir. Bu şekilde insanların eser ile ilgili kalıp düşüncelere kapılmasını engelleyen sanatçı, izleyicisini özgür hayal dünyasında tek başına bırakmaktadır.

Sanatçının öne çıkan bir başka eseri de 1999 yılında New York'ta açmış olduğu sergidir. Bu serginin 'İsimsiz Film Kareleri' ile birçok ortak yanı vardır. O ortak yanların başında da fotoğrafların isimsiz olması gelmektedir. Resimlerde isim değil, numara vardır. Bir başka ortak yan fotoğrafların siyah beyaz olması ve yumuşak tonlardan oluşmasıdır. Sergideki fotoğrafların birçoğu cinsellik ve şiddeti bir arada sunmaktadır.



Resim 6: İsimsiz, Cindy Sherman, 1999

Fotoğraflar bu ve benzeri şekilde olup kalıplaşmış algılara bir darbe indirmektedir. Bugünkü çocukların kahramanı olan karakterlerle aynı kahramanlar ile gelecekleri anlatılmaya çalışılmıştır. Sanatçı, bu sergide ilk kez kendisini kullanmamış bunun yerine parçaları çıkararak, eklemeler yaparak tecavüz, homoseksüellik gibi durumlara odaklanmıştır.

Sherman, 1973 ile 1976 yılları arasında defalarca gerçekleştirdiği"Sınırlar Dâhilinde Yukarı kalkmak" isimli performanslarında duvarların her tarafı kâğıtla kaplanan bir odada çırılçıplak vaziyette ayaklarından tavana asılmıştır. Asıldığı halat, sanatçının birkaç sınırlı hareketine izin verecek şekilde düğümlenmiştir. Bu vaziyette bağlıyken yuvarlanarak, kendini duvarlara çarparak, sağa sola saçılmış pastel boyalarla uzanabildiği yerlere, duvarlara çizimler yapmış, yazılar yazmıştır. Bir kadın tarafından yapılan bir eser bu kısıtlı imkânlarla ancak bu kadar iyi olabilecektir. Sherman, bu gösterisine toplum tarafından kadına verilen kısıtlı haklarla özdeş bir anlam yükler. (Yılmaz, .2013)

Sherman birçok modacı için alışılmadık biçimlerde güzellikten çok çirkinliğe işaret eden pozlar da vermiştir. Bu dolaşımın günümüz sanatındaki son halkasıysa, adeta Cahun ve Sherman'ın bir karışımı olan Japon sanatçı Yasumasa Morimura'dur. Marilyn Monroe, Greta Garbo gibi birçok kadın yıldızın kılığına giren bu kez bir erkek sanatçıdır. Bir drag gibi kendisini parodiye çeviren sanatçı, Sherman'ın Hollywood filmlerinden uyarladığı, kadınlık imgelerinden birini, To My Little Sister: Cindy Sherman adlı işinde yeniden uyarlamıştır.

2.2.3 DOĞULU FEMİNİZM

19. yüzyılda sistemleşen feminist söylemin, oryantalist ve sömürgeci erkeler vasıtasıyla bir yandan da batı-dışı toplumları özellikle de İslam kültür coğrafyasını etkilediği belirtilmektedir (Güç, 2008). Özellikle, sömürgeci ve oryantalist söylemler ile başlatılan Müslüman kadının konumu tartışmasının, kısa bir süre içinde İslam ülkelerinin modernleşme/batılılaşmayanlısı aydınları tarafından sürdürüldüğü görülmektedir. Böylece feminist söylemin etkileri devam etmiş, Müslüman kadınlar arasında gelişen eleştirel yaklaşımlar feminizm başlığı altında değerlendirilmiştir denilebilir.

Bunların yanı sıra, kadın sorunu (women question) düşünce hayatındaki gelişmelere koşut olarak milliyetçi hareketlerin ve uluslaşma sürecinin de özel bir önem vermesiyle günümüze kadar tartışıla gelen bir konu olduğu dikkat çekmektedir. Böylece toplumsal değişimin en önemli simgelerinden biri kadın olmuş ve kadının topluma katılımı toplumsal

ilerlemenin göstergesi kabul edilmiştir denilebilir. İslam kültürü içinde gelişen eleştirel kadın bilinçliliğini ilk tetikleyenlerin ise batılı erkekler olması dikkat çekicidir.

Sömürgeci erkeklerin, Müslüman toplumlardaki kültürel değişmede kadının özel bir yeri olduğuna inanmalarının ve adeta kadın yaşamının çözülmesi ile bu toplumların batı karşısında güçsüzleşeceğine inanmalarının bu konuda oldukça etkili olduğu belirtilmektedir (Güç, 2008). Diğer yandan, oryantalistlerin ise fikri planda İslam imajının olumsuzlanmasında kadın ve peçe, örtü, harem gibi kadınla ilgili konuların işlenmesine özel bir önem verdiği görülmektedir.

Güç (2008) İslamcı Feminizm: Müslüman Kadınların Birey Olma Çabaları, isimli çalışmasında ise, dıştan gelen, farklı çıkış noktaları olsa da bir öteki olarak Doğu'yu inşa etmeye çalışan bu söylemlerin entelektüel Müslümanlar üzerinde derin etkilerinin olduğunu belirtmektedir.

Leila Ahmed, batılı erkeklerin kendi toplumlarında yükselen feminist eleştirilere soğuk durmalarına rağmen, İslam ülkeleri söz konusu olduğunda, kadının toplumda geri kalmış olmasını başta eğitim hakkı olmak üzere "haklar"dan mahrum bırakılmalarına bağladıklarını söylemektedir. Örneğin, Lord Cromer örneğindeki gibi kadınların eğitim hakları için özel gayret gösterirken kendi ülkelerinde tam tersi bir tavır sergileyen sömürgeci erkekler dikkat çekmektedir (Ahmed, 1992).

İslam ülkelerinin geri kalmış olduğunu "kadının geri kalmışlığı" ile değerlendiren yaklaşımların, entelektüel Müslüman erkeklerde ve tartışmalara katılabilen kadınlarda savunmacı bir yaklaşımı beraberinde getirdiği söylenebilir. Ayrıca, İslam'ın kadına haklarını verdiği, geleneksel yaklaşımların ve toplumsal adetlerin bu hakların uygulanmasını engellediği belirtilmektedir (Güç, 2008).

Batılının gözünde Doğulu kadın birey olmamıştır, pasif, doyumsuz, zulüm görmüş, hilekâr, arzulu heteroseksüel ve utangaç homoseksüeldir. Doğulu kadın, eline kına yakar, bedenini güzelleştirir, bunun için acı bile çeker. Bedenine bakım ve itina göstermesi, Batılıların algılamasında onu ayrı bir yere koyar; farklılığını daha da belirgin hale getirir. Doğulu kadın, Müslüman'dır ve örtülüdür.

Doğulu ve Müslüman olan her şeye Batılı'nın sahip olmak, nüfuz etmek isteğini kıran peçe hem öfkeye hem de meraka neden olur. Batılı için Doğu'nun en asli, en hakiki yönünü temsil eden peçenin açılmasıyla Doğu'nun ardında gizlediği varsayılan hakikat de açılacaktır. Kurgulama öyle yapılır ki peçe ile Doğu özdeş kılınır. Doğu peçe aracılığıyla kadınlaştırılır. Doğu'yu medenileştirmek, modernleştirmek ile Doğulu kadını özgürleştirmek

aynı şeydir artık. Doğulu olan kadın gibi, kadınsal olan da Doğulu gibi betimlenir ve tasvir edilir (Taşar, 2012)

2.1.4 EDWARD SAİD (ORYANTALİZM)

Edward Said'in 1978 yılında yayımladığı 'Oryantalizm' adlı eseri bugün bile birçok tartışma konusunun ana gündem maddesi olmaktadır.

Said'e göre Batı bilgi-iktidar ilişkisinden hareketle, kendini tanımlamak, sömürgeci niyetlerini haklı göstermek ve bu amacını gerçekleştirmek adına hayalî bir Doğu üretmiştir. "Ben ve diğerleri" ayrımından hareketle dünyanın merkezine kendisini koyan Batı, Ortaçağ'dan itibaren Doğu kültürleri, medeniyetleri ve inançları etrafında başlattığı şarkiyat çalışmalarıyla kendi Doğu'sunu oluşturmuş, bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan ve akla gelen bütün olumsuzlukların yüklendiği Doğu imajını günlük hayattan siyasete, sosyal bilimlerden güzel sanatlara kadar hemen hemen hayatın her sahasında kullanıma sokmuştur. Bu bilgiye göre Doğu ile Batı arasında her alanda derin farklılıklar söz konusudur. Batı, aklı ve rasyonel düşünme yeteneği sayesinde insanlığın en ileri aşamasını temsil etmektedir. Aklını kullanma yeteneğinden ve tarihten yoksun, tarihin dışında yaşayan Doğu'nun kendi başına bu gelişmeleri gerçekleştirmesi mümkün değildir. Ayrıca Batı, tembelliği, uyuşukluğu, çalışma disiplininden yoksunluğu, günahkârlığı, cinselliğe düşkünlüğü, zorbalığı temsil eden geri kalmış gayri medeni Doğu üzerinde vesayet ve tasarruf hakkına sahiptir. Özellikle 19. yüzyıldan sonra Batı'nın Doğu üzerinde gerçekleştirdiği sömürge ve işgal gayretleri bu vesayet ve tasarruf hakkını kendisinde görmesinin neticesindedir. Said'e göre etki alanı geniş "kültürel ve siyasal bir olgu" olan oryantalizm saf ve masum bir bilgi disiplini değildir ve bu yönüyle sorgulanması gerekir (Said, 2004).

Edward Said'in Oryantalizm eseri incelendiğinde şarkiyatçılığın iki önemli ismi olarak gördüğü Silvestre de Sacy ve Ernest Renan'dan bahsetmektedir.

Silvestre de Sacy, şarkiyatçılığın kurucu ismidir. Bilim adamı olmasının yanı sıra aynı zamanda da kutsal kitap tebliğcisi olarak görülmektedir. Büyük övgüler alan Sacy, didaktir bir üsluba sahiptir. Said, Silvestre de Sacy'nin başarısını ortada herhangi bir araç yokken, öğrencilerine yeni alan sunmayı başarmış olmasına bağlamaktadır. Kitabında ayrıca Sacy için Doğu'ya dair malzemeler toplayıp, belli bir disiplin oluşturduğunu ve ürettiklerine Doğuluların bile sahip olmadığını söylemektedir.

Said'in aktardığına göre; *Sacy'de de Doğu yazılarını fragman olarak sunulmuştur; çalışmalar Doğu'nun doğallığını yansıtıyor gibi dursa da aslında Doğu sansürünü kamufle etmiştir. Öznel yeniden yapılandırmalar, nesnel çalışmalar olarak lanse edilmiştir. Doğu Batı'ya eklenerek; Sacy' nin çalışmaları öğrencileri tarafından nesilden nesile aktarılan Şark meseleleri haline gelmiştir. Said, Sacy' nin Şarkiyatçılığının özgün yönünü; Şarkı yenilenmesi gereken bir şey gibi ele alması olarak görür; ancak her Şarkiyatçı kendi Şarkını yeniden yaratınca Sacy' nin çalışmalarının da yerinden edildiğini vurgular.*

Edward Said'in kitabında yer verildiği diğer önemli isim Ernest Renan'dır. Said'in ifade ettiği üzere O'nun gözünde Sacy oryantalizmin başlatıcısı iken Renan da oryantalizmin sürdürücüsüdür. (Bulut, 2004)

Renan'ın oryantalizmdeki farkı; *oryantalizmi düşünsel olarak kalıcı kılması ve filolojiye uyarlamasıdır. Renan'da filoloji ile modern kültürün sentezi görülür. Renan filolojiyi gerçek bir insanlık bilimi olarak tanımlayıp merkeze yerleştirse de Said'in iddiasına göre; bir filolog olarak etnik merkezci tutumuyla çelişik bir tavır sergilemiştir. Renan' ın ayırıcı özelliği olarak; "filoloji hakkında konuşması değil, filoloji düzleminde konuşması" gösterilmiştir*. (WEB_17,2014)

Said'in kitabında bahsettiği üzere, *Renan inançsal açıdan buhran yaşar, inancını yitirdiği dönemde Sami diliyle ilgilenir; Hıristiyan değil, laik bilim eşliğinde Hıristiyan olmayı amaçlar. Renan kutsal ilk dil fikrini reddeder, ön dil anlayışını benimser. Bu da inanç bunalımı yaşadığı dönemin, aşkınla bağlantısını koparıp içkin olana yönelmesinin neticesidir. Tanrı tarafından insana verilen dil doktrinini reddederken Renan, kutsala olan mesafesini de göstermiş olur*. (WEB_17,2014)

Said oryantalizme karşı üç ana argüman geliştirir. Birinci olarak, oryantalizmin kendisini Doğu'nun şeffaf bir okuması olarak sunan iddiasına karşı çıkar. İkinci olarak, oryantalistlerin kendilerini politik olarak tarafsız ilan eden yaklaşımlarını reddeder. (Her türlü oryantaliste karşı ortak bir yaklaşımla bakmıştır) Üçüncü olarak da Said, oryantalizmin ancak emperyalizmin Müslüman toprakları işgal etmesinden sonraki süreçte geliştiğine ve bununla birlikte oryantalizmin de emperyal genişlemeyi meşrulaştırıp ona nasıl disipliner bilgi zemini sağladığına dikkat çekmektedir.

Özetle Oryantalizm'de geçtiği üzere, oryantalistlerin dört ana mesajı şudur:

1. Batı ile Doğu arasında "mutlak ve sistematik bir fark" vardır.

2. Doğu'nun temsili, "modern oryantal gerçeklerden" ziyade metinsel yorumlara dayalıdır.

3. Doğulu olan değişmezdir, tek biçimlidir ve kendini tanımlama yetisine sahip değildir.

4. Doğu, korkulacak veya kendisine efendilik yapılacak olandır.

2.1.4.1 ORYANTALİZM – ÖTEKİ DOĞULU

Kültürel bir nesne olarak 'öteki'; Batılı olanla Doğulu olan arasında kurulan modernleştirici iki kutuplu görüşü niteleyen özcülüğün bir sonucu olarak 'öteki' ne olduğundan ziyade, ne olmadığıyla tanımlanmaktadır. Modern benin sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesne olarak görülür. Söylemsel bir yapı olarak 'öteki'; çeşitli söylem ve kurumlar tarafından kurulan bir bilgi ve nesnesini oluşturmaktadır. Batı'nın Doğu'yu nasıl tanımladığı, nasıl `keşfedilecek, zapt edilecek, betimlenecek ve çeşitli amaçlara hizmet edecek biçimde söylemleştirilecek bir nesne olarak gördüğü oryantalist ideolojinin temelinde yatar. Oryantalizm "anlatılarla" beslenir; yani Doğu hakkında uydurulmuş ya da Doğu'ya göre biçilmiş hikâyelerle. Bunlar, zaman ve amaca göre değişikliğe uğrayabilirler ama ortak özellikleri aynı kalır. Batı'nın Doğu'yu nesneleştirip her türlü sömürüsünü meşru kılması için gerekli zemini yaratır, kılıf ya da kılıfları hazırlarlar.

Batı resim sanatındaki harem, hamam ve köle pazarı sunumları çoğunlukla gözleme dayanmamaktadır. Özellikle eski Fransız sanatçılar Orta Doğu'ya yaptıkları seyahatlerde, Müslüman kadınların modellik yapmadıklarının farkına varmışlar, bu yüzden kendi Paris stüdyolarında Fransız modellerini resmetmişlerdir. Oryantalist ressamlar ya da daha sonra gelen stüdyo fotoğrafçılarının birçoğu bazı cinsel fantezilere dayandıkları kadar, klasik antikiteyi yeniden kurgulayan resimleri ya da İncil kaynaklı sahnelere ilişkin resimleri ilham kaynağı olarak kullanmışlardır. (Köse, Küçük, 2015)



Resim 7: Türk Hamamı (Le Bain Turc) (Ingres, 1862)

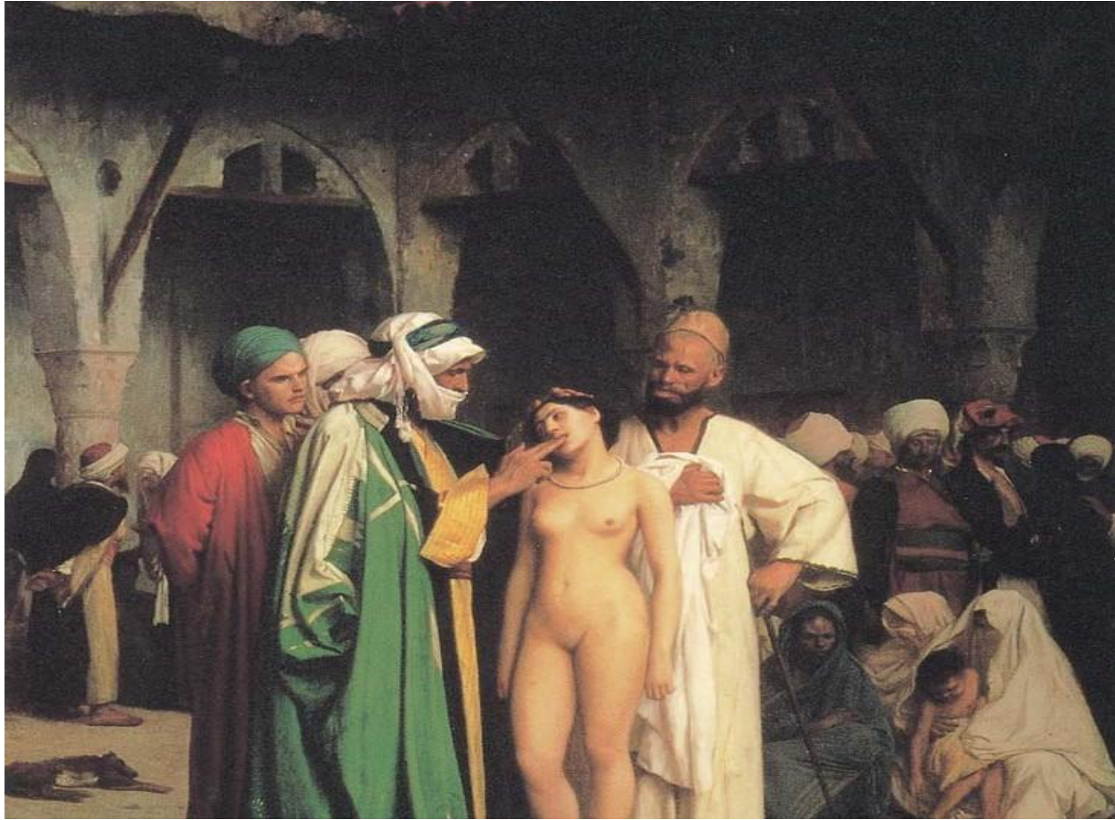
Yukarıda görülen eser Jean-Auguste- Dominique Ingres'e ait olup 1862 yılında çizilmiştir. Resmin çizildiği dönemde Ingres 82 yaşındadır. Yaşamı boyunca Osmanlı topraklarına hiç gelmeyen Ingres, bu eserde Türk hamamını gördüğü tasvirlerden duyduklarından yararlanarak tasvir etmiştir (Germaner, İnankur, 1989).

Ingres'nin Oryantalist bir düşünceyle ve daha önceki çalışmalarından öykünerek resmettiği "Türk Hamamı" adlı yapıtındaki kadınların çıplaklığı, doğunun bilinmeyen, büyüleyici, cazip ve egzotik havasından kaynaklanmaktadır. Osmanlı'yı çıplak, tombul ve aşka susamış kadınlar ülkesi olarak vurgulamaktadır. Hamamda yer alan kadınların çoğu beyaz ve Avrupalı görünmekle beraber Ortadoğulu ve Afrikalı kadın oldukça azdır. Ayrıca, yuvarlak çerçeveyle oluşturulan bu eserin görüntüsü, resmi izleyen kişiyi bir röntgenci durumuna getirmektedir (Akbulut, 2006)

Ingres, bu eserdeki figürleri canlı modeller yerine bundan önceki eserlerinde resmettiği yıkanan kadın ve odaklık figürlerini kullanarak oluşturmuştur. Özellikle Valpinçonolu Yıkanan Kadın tablosundaki figür Türk Hamamı'nda neredeyse birebir uygulanarak resmin merkezine oturtulmuştur. Resmin sağ ön kısmında kolları kalkmış olarak uzanan kadın figürü ise Ingres'in eşini resmettiği eski bir taslaktan uyarlanmıştır. (WEB_11,2012)



Resim 8: Valpinçonlu Yıkanan Kadın “The Valpincon Bather” Ingres



Resim 9: Doğulu Köle Pazarı, Jean – Leon Gerome, 1867

Oryantalizm akımının en önemli isimlerinden bir diğer sanatçı Jean-Leon Gerome, 1824 yılında Fransa'da doğmuştur. Tarihsel ve oryantalist stilde resimler yapmıştır. Özellikle Osmanlı coğrafyasını gezerek yaptığı tablolarla tanınmıştır.

Jean-Leon Gerome 550 ye varan resimlerinin üçte ikisini oryantalist resimlere ayırmıştır. Gerome Yakındoğu cinselliğini konu alan resimlerini bayağı işadamlarına yüksek sanat diye arz etse de aslında seyircileriyle bir bilinci paylaşıyordu. Sanatçı Doğu (Orient) ile gerçeklerden kaçan cinsel fanteziler arasında bir ilinti kurup harem, köle, hamam, peçe, dansöz gibi tüm klişeleri kullanmaktadır. Köleliğe ve köleleştirici iktidara mahkum insanları çizmek….(Gerome'un) saplantısıdır.

Gerome 'Köle pazarı' resminde çıplak kadını pek çok öteki kadın resminden farklı olarak, ayakta göstermektedir (çünkü muayene ediliyor). Sahibi kadının hemen arkasında kölesinin üzerinden aldığı beyaz elbiseyi tutuyor. Elbisenin beyaz oluşu kadının bakire olduğunun işaretidir. Kadının müşterisi cafcaflı elbiseler içinde; o zamanlar böyle kostümler Batı'da Doğu'nun çöküşünün –ve hatta kadınsılığın işareti sayılıyordu. Adam kadının dişlerini muayene ediyor; bu işlem Batı'da satın alınacak atlara yapılan aşağılayıcı bir davranıştır. Burada Gerome bizi köleliği eleştirmeye değil, etrafımızdaki herkesi "Oh, Oh" nidalarıyla başımıza toplayıp şehvetle bakmaya ve salyalarımızı akıtmaya davet ediyor. Gerome'un sömürgeci Fransız hükümetiyle zengin sanat müşterileri nezdinde ki popüleritesi, yaptığı toplumsal eleştirilerin ürünü değildi, çünkü hiçbir konuda toplumsal eleştirinin zerresini yapmış değildi. Dolayısıyla, köle pazarındaki çıplak kadın resimlerini toplumsal eleştiri addetmek bunları öbür resimlerin hepsinden ayrı tutmayı gerektirir; çünkü Gerome'un yaptığı nice çıplak kadın resimlerinde –harem sahneleri hamamlar vesaire- böyle farazi bir siyasi doğruluk aramak hüsnü kuruntudan öteye gitmez. Gerome'nin " Köle pazarı" resminde tüğler ürpertici de olsa mizahi bir yönünün olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Fakat tabii Gerome'un resimlerindeki son derece ciddi ve gerçekçi üslubun kaldırmayacağı kişisel bir yorumdur bu. Çünkü resimde genç kadın köle soyunarak güzel bedenini sunuyor ama gelin görün ki kritik muayene ….(orijinalinde bırakılan bu boşlukla galiba can alıcı noktaya dikkat çekiyor) dişlerine hasrediliyor. (Lepper, 2009)



Resim 10: Delacroix, Grand Odalisque, 1814

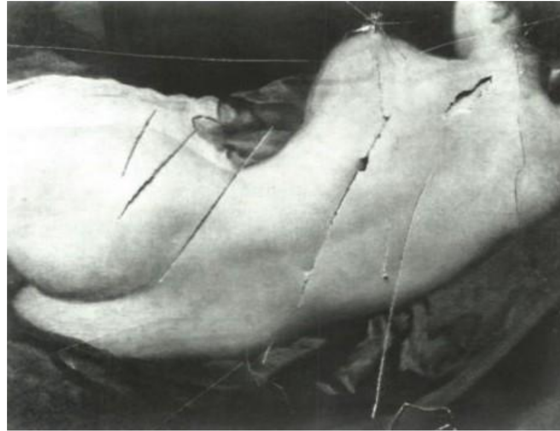
Fransa'nın en önemli romantik ressamlarından bir diğeri de Eugene Delacroix'tir. Ressamın ifadesi güçlü fırça darbeleri ve renklerin optik etkileri üzerine çalışmaları empresyonistleri, egzotik olana tutkusu da sembolistleri etkilemiştir. Fransız şair Baudelaire, onu "Rönesans'ın son büyük ressamı ve modern dönemin ilk büyük ressamı" olarak tanımlamıştır. Büyük odaklık ise Delacroix'in oryantalist bakıştaki en önemli eseridir. Ressamın, çoğu eseri gibi tamamen hayal ürünü olmasına rağmen resim tarihinin en tanınan, en çok kopyalanan ve bu sayede de oryantalist bakışın sembolü haline gelmiş ikon eserindendir.

Ingres'in 1814'te bitirdiği "La Grand Odalisque (Büyük Odalık) resminde Delacroix gibi aynı konuyu ele almıştır. Modelde odalığın teninin parıltısı, o geniş ve yüksek tavanlı odanın karanlığında bir kez daha artmaktadır. Başına doladığı eşarp ve kendini yelpazelediği tüğ dışında model çıplaktır. Ressam modeli, sanki ardında ayak sesi duymuş gibi başını çevirdiği, savunmasız bir anında arkadan yakalamıştır.

BÖLÜM 3: FEMİNİZM VE SANAT

Batı'da 17. yüzyıldan itibaren bedenden uzaklaşıp yüksek zihinsel faaliyetlere önem veren eril söylem, bedeni kadına özgü aşağı bir yer olarak kurmaya yönelmiştir. Erkeğin dış dünyaya, kadının ise iç dünyaya, bedenine yönelmesi beklenir. Kendini dışa yönelik olarak ifade etmesine izin verilmeyen kadın bedeni kendine yabancılaşmaya başlar. Deneyimlenen bedensel acı ise kadınlara hâlâ insan olduklarını, canlı olduklarını ispat etmektedir. (WEB_22,2012) Batılı feminizm olarak nitelendirilebilecek ilk feminizm hareketleri uzun bir varoluş mücadelesi içerisine giren feminizm akımı, varlığı dünya kamuoyuna kabul ettirmeyi başarmıştır. Bu süreç içerisinde toplumsal zorluklarla sık sık karşılaşan akım, dönemsel şartlara göre farklı hareketler içerisinde yoluna devam etmiştir. Varlığını kabul ettirme süreci içerisinde hemen her sanat dalına yönelerek etki çevresini genişletmeyi başarmıştır. Batılı feminizm de şüphesiz her sanat dalında öne çıkan isimler oluşturmuştur. Cindy Sherman fotoğraf sanatında, Marina Abramoviç ve Orlan da performans sanatında isimlerini ölümsüzleştirenlerdendir.

Elinde bir baltayla Londra Ulusal Müzesi'ne girerek Velazquez'in *Venüs* tablosunu parçalayan Mary Richardson, tarihe geçen ilk kadın performans sanatçısıdır şüphesiz! 1914'te kadınların oy kullanma hakkı için ve Londra Holloway Hapishane'sinde açlık grevi yapan suffragette hareketi lideri Emily Pankhurst'a yapılan muameleye dikkat çekmek adına bu eylemi gerçekleştiren Richardson, aynı zamanda kadın bedeninin kontrolü ve erkeğin cinsel haz nesnesi olarak sunulmasına da karşı çıkar.



Resim 11: Richardson – Venus", resim

Müzedeki erkeklerin resme “ağzı bir karış açık şekilde” bakmalarından rahatsız olduğunu belirten Richardson, kurumsal iktidar ile kadınlığın sunumunun kesiştiği noktadan hareket eder.‘60’larla birlikte gelişen yeni sol anlayışlar ve yaygınlaşan kadın özgürlük hareketinden bugüne geçen zamanda kadınlar, öncelikle bedenlerini özgürleştirmek amacıyla performans sanatını bir tür eylem gibi kullandılar. Sanat etkinliklerinde özellikle erotik şiddetin gösterilmesine yönelik olarak; boya, kan, sperm gibi bedensel sıvalara bürünmüşlerdir.

Video sanatı ile feminist teori arasındaki yakınlaşmanın temelleri, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan eylemcilik akımında yatar. Zira 60’lı yıllar feminist söylemde ve avantgarde sanatta kuramların artık eyleme dönüştürülmesi gerektiğinin savunulduğu yıllardır. Porno film gösteren bir sinemaya vajinasını açıkta bırakan pantolonla girip, omuzundaki tüfeği de gizlemeden, “Hakikisi var!” diye bağırmasıyla akıllarda kalan Avusturyalı sanatçı Valie Export, kadın bedenini bir konu olarak ele alan ilk sanatçılardandır. (WEB_23,2015)



Resim 12: Valie Export, performans.

1970’ler boyunca yaptığı fiziksel saldırganlık, kendi bedenine acı çektirme, kesip biçme deneyimleri içeren gösterileriyle zaman zaman ölüme hayli yakınlaşan Marina

Abramoviç, performans sanatının en kült isimlerinden biridir. “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” performansında makyajlı yüzünü ve çıplak bedenini hırpalar; saçına ve yüzüne zarar verinceye dek kendine eziyet eder. “Rhythm 0” adlı gösterisinde, parmaklarını bıçakla doğrayarak kendini yaralar, elbiselerini parçalar ve kafasına dolu bir silahı dayayarak şunları söyler: “Ben bir nesneyim. Yan masada gördüğünüz yetmiş iki adet objeyi kullanarak bedenime istediğinizi yapabilirsiniz.” Masadaki nesneler bir silah, kurşun, testere, balta, çatal, tarak, kırbaç, ruj, parfüm, boya, yağ, kibrit, tüy, güller, zincirler, iğneler, çiviler, bal, sülfür, üzüm ve mumlardır. Amacı, sarsıntı yaratmaktan çok, insanın bedensel ve zihinsel sınırlarını deney imlemek ve bir yandan da acı verici deneyimlerle fiziksel ve ruhsal yüklerden kurtarılmaya çalışmaktır. Abramoviç performanslarında, üstlendiği rolü seyircilerle paylaşarak bedenini müdahalelere açık bir nesne olarak sunmaktadır.



Resim 13: Abramoviç “Rhythm 0” Performans

1971’de ise kendisini Azize Orlan olarak “vaftiz” eden, 1990’da bedenini ve yüzünü dikkatle planlanmış bir dizi ameliyatla tümden değiştirerek yeniden doğan sanatçı, güzelliğin başat nosyonlarına meydan okumak için cerrah ile işbirliği içinde çalışır ve ameliyat sırasında ayık kalarak kendi dönüşümünün canlı tanığı olur. (WEB_22,2012)

Yüzündeki her bir ayrıntının bir anlamı olduğunu söyleyen sanatçı; *Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirdi. Ameliyathaneler de bu çalışmaların ilgili detaylarının büyütülmüş kopyalarıyla dekore edilmiştir*. Orlan'ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçişi tesadüfî değil, aksine her biri belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanıyor: "Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için; Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için seçti. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcık yönleri açısından Orlan'la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçasıydı ve son olarak Mona Lisa'yı ise androjinliğinden dolayı bu karışıma kattı - efsaneye göre bu resim aslında bir erkeği simgeliyor; belki de Leonardo'nun kendisini-." Orlan "bu görüntüleri kendiminkiyle birleştirdikten sonra her ressam gibi ben de nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün üzerinde çalışmaya devam ettim" demektedir. (Ulaş Feyzioğlu, 2008)



Resim 14: Orlan, "vaftiz" , 1990, performans.

Doğulu feminizm de aynı batı feminizmi gibi gücünü akla mantığa hizmet etmeyen saçma eleştiri ve suçlamalardan alarak bugünlere gelmiştir. Her yeni fikrin önce amansızca eleştirilip karalanması elbette alışılmadık bir şey değildir fakat kadının bir meta olarak

görüldüğü dahası erkeğin bir kölesi olduğu inanışından bugünlere gelmek oldukça güç bir süreç ve bıçak sırtı bir konu olarak ifade edilir. Birçok zaman feminizme saldırılar "din düşmanlığı" ve "şeytan oyunları" iftirasına kadar da gelmiştir.

Doğu'ya dair üretilen fantezilerin odağında da, gizemli Doğu'nun en karakteristik yönünü, en özsel Doğu'yu simgeleyen "peçeli kadın" imgesi yer alır. Kadının gizemli alanını görme ve orayı iğfal etme arzusunu taşıyan özne, erkek olarak konumlanmıştır. Ötekine bakan, onu bakışın nesnesi yapan göz, eril gözdür. Kadının sessiz imgesi onu, erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzlem olarak kurgular. (WEB_23,2015)

Bu eleştiri dalgasının bizimki gibi hala kimlik açısından ağırlıklı olarak Müslüman olan bir toplumu da etkilemesi, kadınların zayıf cins olarak yaşadıkları sıkıntılar, yeni ezilme biçimleri üreten güç ilişkileri, özellikle de kadınlara yönelen baskıların dinle açıklanması gibi ortak problemlerden kaynaklanmaktadır. Günümüzde feminizmin ve feministlerin siyasi algılanışlarını Osmanlı'daki üç feminizm tarzı ve onların uluslararası bağlantılar kurma biçimini yakından etkilemiştir. Bu üç tarz, Osmanlı'daki feminizmi Hint, Sovyet, Çin, İran, Macar deneyimlerinin yanı sıra feminizm denilince akla ilk gelen Batı Avrupa deneyimine de bağlanmıştır. Ancak feminizmin uluslararası bağlantıları güçlendikçe ulusal anlamda dışlanmıştır. Öte yandan ulusal olarak daha aktif feministler dışlanırken, feminist amaçların bazıları dönüştürülerek örneğin feminizmin milliyetçilik içinde küçük bir yer edinebilmesiyle varlığını sürdürebilmiştir.

Enerjisini kadınların ve feministlerin meselelerini ön plana çıkarmaya harcayan ve feminizmin akademik bir disiplin olması gerektiğini çünkü gerçek hayata dair olayların bilime bağlanmasının çok önemli olduğunu savunan Sabiha Sertel feminizmi Doğu ve Batı uygarlıklarının karşılıklılığının içine oturtuyordu. Bu karşılıklı gelişim, coğrafyanın farklı noktalarında fikirlerinden yakınlık uzaklık üzerinden yeşerebilmesine ya da dönüşebilmesine yol açacaktı: Örneğin Japonya tarafından kolinize edilen Kore için batı feminizmi elbette Orta-Doğu ve Kuzey Afrika için olduğundan çok daha özgürleştirici olacaktı. Bu fikirden hareketle, Batı feminizminin burjuva halleriyle hem flört hem mücadele eden ama kendi içinde de en iyi ihtimalle beyaz, öjenik saikler bulunduran ve on sekizinci yüzyıla kadar giden Macar feminizminde de doğu-batı ekseninin çok önemsendiğini hatırlamakta fayda var. Macar feminizmi nereye ait olduğunu bilememek, batı feminizmini hem takip eder hem de ona karşı çıkarken ona gerçekten alternatif oluşturacak kadar uzak olmamak sebebiyle -iyi ki-

hiçbir zaman öjenik potansiyelini gerçekleştiremiyordu. Osmanlı imparatorluğunda nasıl feminist hareket neredeyse sadece İstanbul'dan ibaretse Macaristan'da da neredeyse Budapeşte'den ibaretti ama 1910da 700, 1918de 30,000 üyesi olmuştur. (Akşit,2008,)

On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında İstanbul'da ortaya çıkan feminizm türlerinden her biri uluslararası bağlantılara sahipti. Bu bağlantılar cumhuriyetin kuruluşundan itibaren güçlenecek, farklı ülkelerden kadınlar arasında örgütlülük artacak, ama bu artışa ülke içinden tepkiler gelmekteydi. Sovyetlerde Lenin döneminin ev-içinin Bolşevik veya milliyetçi, toplumsallaşması gereken bir devrimin üretilebileceği mekân haline getiren kadınlar birliklerinin 1923 ve 1928 sosyal mühendisliklerinden geri adım atılmasıyla 1929'da kadın sorununun çözüldüğü ilan edilip kapanmasını müteakiben kadın sorunu Türkiye'de de "çözülecekti." İran da benzeri bir seyir izlemekteydi. 1930'da Şam'da, 1932'de Tahran'da yapılan, Suriyeli ve İranlı kadınların yanı sıra Mısır, Afganistan, Avustralya, Çin, Hicaz, Hindistan, Irak, Japonya, Java, ve Türkiye'den kadınların katılımıyla gerçekleşen Doğu Kadınları Kongreleri ile var olan milliyetçi ve beynelmilel feministler içinde Batılı kadınlar ve Doğulu erkeklerden bağımsız kendi feminizmlerini bulma çabasının yerini Pehlevi'nin Hanımlar Birliği almaktadır. Türkiye'de Takrir-i Sükun hüküm sürerken Şah Pehlevi de bir yandan modernleşmek için örneğin hukuk alanına el atıyor ama bir yandan da bu değişikliklerin gerçekleştiği "sükun" ortamının bir direği olan ailede şeriatı koruyup; böylece ataerkilliği de dönüştürmek yerine modernleştirmiş ve korumuş olmaktadır. (Akşit, 2008,)

Doğu'da ve Müslüman toplumlarda kadın haklarına ilişkin karnenin çok da parlak olmaması, bu toplumların kadınlarının kendilerini kurban edilmiş varlıklar olarak görmelerinin bir nedeni kılınmamalıdır. Oryantalist feminizme bu bağlamda yöneltilen eleştiri ise, Doğulu-Müslüman kadınların kişiliklerini ve varlık mücadelelerini görmezden gelmeleridir. Diğer taraftan Müslüman toplumların aydın kadınlarının da sundukları bilgilerle ve döküm anlarla, Batı'da hâkim olan bu feminist yaklaşımı besledikleri söylenebilir. İran'da kadınların başörtüsü kullanma mecburiyeti, aydın kadınlar arasında görülen tepkiselliğin bir nedenidir (Çoruk, 2007). Bu tepkisellik zaman zaman abartılarak bir popüler kültür ürününe dönüşebilmektedir. Roksana Behramitaş'ın bu bağlamda işaret ettiği, İran kökenli ve hali hazırda Amerika'da yaşayan Azer Nefisi'nin yazdığı, Batı ülkelerinde çok satan kitaplar arasında bulunan 'Tahran'da Lolita Okumak", bunun bir örneği. Behramitaş'a göre zaten bir Amerikalı bakışı ve hissiyatıyla yazılmış olan bu kitabın hedef okuyucu kitlesi, İranlı kadınlar ve gençler değil, Amerikalı kadınlar ve gençlerdir. Behramitaş'ın bu kitap bağlamındaki soruları, "Kitapta yer alan mesela hali hazırda bütün Müslüman erkeklerin evlenmek için hala

dokuz yaşında kız çocuğu aradıklarına dair anlatımın yaptığı kadar hangi anlatım ya da belge Müslüman ve İranlı erkekleri tahkir edebilir? Amerikalı okuyucu bu kitabı okuduktan sonra İranlı sekiz dokuz yaşlarındaki çocuklar hakkında nasıl bir kanaat edinecekler... İran'da evlilik yaşı bu kitapta gösterildiği gibi midir..." şeklinde uzayıp gidiyor. İngilizce ve Batı ülkelerindeki okuyucu için yazılmış olmasına dönük vurgusuyla birlikte, Doğu-Müslüman kökenli yazarın kendi kendinden nefret ve kendine karşı isyanını dillendiren kitap, oryantalist feminist söyleme kaynaklık teşkil etmektedir. (WEB_13)

Günümüzde "güney" genelde Asya, Afrika ve Güney Amerika'ya yani üçüncü dünya ülkelerine, tehlikeli, tekinsiz, baştan çıkarıcı, şehevi "doğuya" tekabül etmektedir. Doğu bereketlidir, hem hayalidir, hem işlevsel hem de hayal kırıklığına yol açacak kadar gerçektir. Doğuyu hem sistematik bir öğrenme, keşfetme ve uygulama, hem de arzu nesnesi olarak yaratan oryantalist ve sömürgeci istila, 19. yüzyıldan bu yana, hayallerini gerçek kılmak, arzusunu yatıştırmak için bu efsunlu, ışıklı, sürprizli, ilkel ve ürkütücü topraklara "kaçıyor". Kendini kurucu ve hâkim özne olarak kurup doğuyu yaratan, tasarlayan, tanımlayan, aşağılayan, işgal eden ve sömüren Batı, biricik kültüründen ve lüksünden kaçma isteğini neden bu kadar tutkuyla arzuluyordu. Yalnızca hayalcilik, maceraperestlik mi? Deborah Root, kaçışa böylesine sık biçimde duyulan arzunun sömürgeci ethos'la tutarlılık içinde olduğunu ve sonuçta da kendisini Batı otoritesinin sürekli tekrarlanması şeklinde ortaya çıkardığını belirtmektedir. Roota'a göre Doğu'ya, egzotik olana kaçışta, otantik olanı aramak da yine Batılı öznenin kendini olumlama çabasından başka bir şey değildi. (WEB_24,2014)

Yeni Zelanda ve Avustralya gibi göçmen kolonileri on yıllardır yerel sanat dünyasına yön veren serkeş yerli sanatçıları barındırmıştır. Hindistan gibi daha eski ve büyük sömürgelerden gelen feminist sanatçılar ise sürekli küresel ile yöresel olan arasındaki hassas dengeleri ve baskı noktalarını araştırmışlardır. Koreli ve Japon kadın sanatçıların 1950'lerdeki çığır açan deneyleri de yöresel, kültürel, sosyal ve politik baskıların yanında uluslararası sanat tartışmaları tarihi ve okyanus (Pasifik) ötesi sanat ticaretinin yarattığı boşluklar içerisinde kimliğini oturtmuştur. (WEB_21)

Arap kökenli önemli sanatçılardan biri olan Manal Al-Dowayan'ın "Courge" adlı eseri ile çağdaş Sudi Arabistan kadınının toplumdaki yerini ve rolünü sorgulamıştır. Sanatçı, tutucu bir toplumda yaşayan bu kadınların, kadın haklarını ve içinde bulundukları politik sorunları feminist bir bakış açısı ile ele almıştır. Manal İslam kültüründe kadına yapılan adaletsizliği, sanat yolu ile dünyaya gösteren önemli sanatçılardandır. (WEB_16,2015)



Resim 15: Manal Al-Dowayan’ın “Courge” performans , performans.

Suudi Arabistan’da kadınların durumuna ayna tutan bir başka sanatçılarda Shadıa & Raja Alem fotoğraf filmlerini kullanarak yapılan çalışma ile görsel yönden ve ruhsal yönden izleyiciyi etkilemektedir. Yansıtılan ışıkla yere yansıyan gölge içindeki kadın figürü dikkat çekmektedir. Shadıa & Raja Alem bu çalışmalarında "bizi dışarıda görüyorum, üzerimize dökülen bu negatiflikler, kavram yanılgıları ve önyargılar kozasını aydınlatıyoruz" demişlerdir.



Resim 16: Shadıa & Raja Alem, Bizi dışarıda görüyorum, fotoğraf filmleri ile yapılan çalışma.

3.1 DOĞU KÖKENLİ FEMİNİST SANATÇILARIN SÖYLEMLERİ VE YAPITLARI

3.1 SHİRİN NESHAT

Shirin Neshat, İran İslam Devrimi'ni yaşamış ve işlerinde bu değişimin acısını işlemiş kadın sanatçılardan biridir. Shirin Neshat, Ortadoğu'da, özellikle İran'da kadınların, içinde bulundukları sisteme maruz kalarak yaşadıkları deneyimleri ve mücadeleyi sanatındaki temel başlık olarak seçmiştir (Sağlık. 2014). Ayrıca Esra Sağlık, Neshat'ın çalışmalarıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirdiğini sanatında ifade ettiğini belirtmektedir. Yılmaz, (2005), "Modernizmden Postmodernizme Sanat" isimli kitabında sanatçının on yıllık bir aradan sonra döndüğü ülkesinde devrimin acı değişimlerine tanık olduğunu, kadınların kara çarşaf altına mahkûm edilmesinden yaşadığı şoku işlerine yansıtmıştır. Bu kara çarşafın artık onun işlerindeki en belirgin sembol haline geldiğini ve sanatçının en bilinen çalışmalarından olan "Allah'ın Kadınları" adlı fotoğraf serisini gerçekleştirdiğini belirtmektedir.



Resim 17 : Shirin Neshat, "Allahın Kadınları", 1994

1979 da İslam devrim'in den sonra İran'a gittiği ilk seyahatten hemen sonra yaptığı 1993-1997 tarihli "Allah'ın kadınları " sergisinde Neshat, zarif Fars kaligrafisiyle siyah beyaz porte fotoğraflarını bir arada kullanmaktadır. Bu imgelerin çoğu sanatçının ailesine mensup, elinde silah tutan, agresif, her an tartışmaya hazır halde doğrudan izleyiciye bakan türbanlı, çarşaflı kadınları betimlemektedir. Sanatçının imge ve metin kombinasyonu, Batılıların "sessiz ve cinselliğinden arınmış Müslüman kadın" algısını bir sorun olarak ele alıp inceler; Neşat yapıtlarının görsel zarafetini gençliğinde edindiği Kuran ikonografisi tecrübelerine bağlar, kavramsal gücünü ise onlara yaptığı derin kişisel mücadelenin sonucu gibi görür.(Wilson. 2015)

Metinler, feminist şiirlerin İran'daki güçlü etkilerini temsil etmektedir Neşat'ın bu fotoğraflarda yer verdiği metinler, Kuran'dan değil, Furuğ Ferruhzad ve Tahare Seferzade gibi İran'ın sıra dışı kadın şairlerinin şiirlerinden alıntılardır. Bu metinleri okuyabilen ve sembolizmine aşina olan izleyiciler için fotoğrafın anlamı birden değişmektedir. Örneğin Furuğ, şiirlerinde, "dayatılan dünyanın tüm kodlarını yerle bir etmeye koşullanmış bir dil ile dünyanın içinden" dışarıya bakmaktadır "Dille kurulan bu dünya, dışarının, erkin dayattığı dünyaya bir itiraz" olmaktadır, aynı zamanda da "başka bir dünya ve gerçekliğin içinde yaşama olanağı." Bu bakımdan Furuğ, Neşat'ın hem söylemini temellendirmek isteyebileceği hem de mirasını ileri taşıyabileceği harikulade bir figürdür. (WEB_29,2010)

Neşat'la benzer konular irdeleyen bu tartışmalı İranlı kadın şair Furuğ Ferruhzad bir şiirinde şöyle der:

Bana verdiğin yürek
Kan içinde çarpan bir yürek değildir
Onu özgür bırak ya da onu bedensel arzulardan yoksun kıl
Ya da ona sevgi ve bağlılıkla engel ol... demektedir. (WEB_26,2014)

Neshat'ın kadılarının vücut dili ve bakışlarının itaatkâr, hüzünlü, duygusal bir duruşu vardır. Untitlet adlı fotoğraf bu karşıtlığı oldukça net veriyor. Oğlan çocuğu (Neshat'ın oğlu) çıplak olarak vücudunun güzelliği ile sergilenmekte, üzerinde çizilmiş desenlerle kendini ortaya koymaktadır. Çocuğunun elinden tutan anne ise arkasındaki beyaz fon ile tam bir karşıtlık oluşturan adeta siyah bir boşluktan oluşur. Erkeğe tanınan bedensel özgürlüğe karşın kadın bedeninin ötekileştirilmiş, yok sayılmış, gizlenmiş varoluşudur bu fotoğrafta görülen. (WEB_8)



Resim 18: Shirin Neshat, “Untitlet, Allahın Kadınları”, fotoğraf, 1994.

New York’ta yaşayan sanatçı, 2010 yılında Yoko Ono ve Alex Katz ile ilginç bir çalışmanın içinde yer almıştır. New York’ta 500 adet taksinin üstü, bir ay boyunca Alex Katz, Yoko Ono ve Shirin Neshat’ın çalışmalarına ait görsellerin olduğu, iki tarafta görüntüleri olan üçgen koni biçiminde formu taşımaktadır. Şehrin içinde akmakta olan bu sergi, bir ay boyunca her gün her yaş ve kökenden yaklaşık 5 milyon New Yorklu tarafından görülmüştür. Shirin Neshat’a ait görüntülerde, kabinin bir tarafında, Farsça bir şiirle süslenmiş "Sunulan Göz" adını verdiği bir kadın gözü, diğer tarafta ise "Allah'ın Kadınları" serisinden, birbiriyle sıkışan, kaligrafik yazıyla süslenmiş bir çift kadın eli (İslam’da kadının vücudunda gösterebildiği sınırlı yerlerden biri) görüntüsü yer almıştır. Sanatçı, bildiğimiz fakat tanığı olmaktan korktuğumuz pek çok gerçekliği bize hem açık, hem şiirsel bir dille göstermiştir.



Resim 19: Shirin Neshat, “Sunulan Göz”, 2010 Fotoğraf



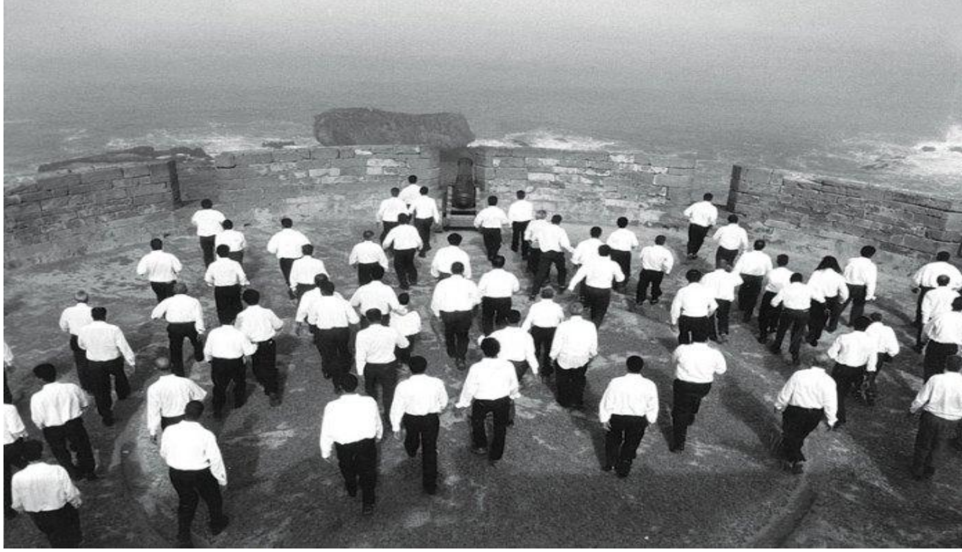
Resim 20: Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları” serisinden, 2010. fotoğraf

Shirin Neshat’ın iki kanallı çarpıcı fotoğraflarında ve videolarında, büyük oranda, gerek kültürel gerek cinsel gerek ideolojik gerek dini ikilemlerin yan yana getirilmesi ve bunların sorgulanması hâkimdir. Pek çok yerleştirmesinde, aynı anda ikisini de izlemesinin mümkün olacağı şekilde yerleştirilen iki ekranın arasına oturan izleyici kelimenin tam anlamıyla iki karşıt görüş arasında bırakılmaktadır. Özellikle, içinde yerleştirdiği İslami toplumda kadınların konumuyla ilgilenen Neshat ulusal şartlar yüzünden daha da kötüleşen iletişimsizlik ve eşitsizlik sorunlarını dramatize etmektedir. Ama özel koşulları ele almasına rağmen sanatçının yapıtlarının, sanki başka bir çağa aitmiş gibi görünen geleneklerle kurallarla yönetilen bir dünyada aşk ve kayıp, ritüel ve kimlik çerçevesinde gelişen fikirlere, duygulara eğilmesi yüzünden evrensel bir tınısı da vardır.

1999 tarihli *Rapture*, ise iki çerçeve arasındaki tansiyonun belki de en net temsil edildiği video eseridir. *Rapture*'da bir çerçevede bir kale, diğerinde ise bomboş bir sahil görürüz. Daha ilk baştan medeniyet ve doğa ikiliğini ortaya koyar Neshat. Daha sonra bu alanlar insanlarla dolar: kalenin içine doğru bir grup erkek uygun adım ilerler; sahilde çarşaflı kadınlar düzensizce koşuşturur. Erkekler, kale içine merdivenler yerleştirir. Kimileri bu merdivenleri kullanarak yukarı çıkar, kimileri ise aşağıda kalır. Aşağıda kalanlar bir dövüşe başlar, yukarıdakiler ise onları izler. Hiyerarşi, toplumun adaletsiz sınıflı yapısı ve panoptisizm daha ilk dakikalarda öne çıkan temalar olur ve bu çerçeveyi karakterize eder. Diğer çerçevede ise kadınlar, bu dövüşe ve adaletsiz dağılıma dur dercesine bir zılgıt koparırlar. Bir tekneyi denize sürerler ve açığa doğru yol alırlar. Teknenin ufka doğru süzülüşünü izlerken erkekler, kalenin surlarına tırmanmış, kadınlara el sallamaktadır. Bu eserinde Neshat, kadınları var olan kodların dışına yerleştirir: kadınlar dışarıdan bakmaktadır, dışarıda durmaktadır. Sistemin tutsağı olmazlar; ona isyan ederek ötesine geçmekte, ötesini düşleyebilmekte, başka bir dünyaya yelken açabilmektedirler. (WEB_29,2010)



Resim 21:.*Rapture*, 1999 16 mm'lik siyah beyaz, sesli film, iki kanalla aktarılan video yerleştirme, 13 dk.



Resim 22:.*Rapture*, 1999 16 mm’lik siyah beyaz, sesli film, iki kanalla aktarılan video yerleştirme, 13 dk.

2001 tarihli video filmi Geçit (Renkli ve sesli video yerleştirme 11 dk. 30 sn. New york), Neşat ile Amerikalı minimalist besteci Pihilips Glass’ın işbirliğiyle yapılmış ve Neşat’ın nispeten indirgenmiş(neredeyse sessiz) bir yaklaşım izlediğini göstermektedir. Film, sahil boyunca bir beden taşıyarak manzaranın içine doğru ilerleyen, nihayet bir mezar alanına varan siyah takım elbiseli erkek gurubuyla açılmaktadır. Başka bir sahnede, türbanlı kadınlar özenle ilahi söylemekte ve elleriyle yeri kazmaktadır; “Allah’ın kadınları” kadar didaktik olmayan Geçit, yaşam ile ölüm döngüsünün ve sembolik merasim eyleminin ebedi değeri hakkında derin bir tefekkür, adeta meditasyon gibidir .(Wilson. 2015)



Resim 23: Geçit. Renkli ve sesli video yerleştirme 11 dk. 30 sn. New York.

Neshat'ın 2009 tarihli Arzu oyunları adlı video yerleştirmesinde (Arzu Oyunları; 2009 iki kanallı renkli ve sesli video yerleştirme, 22 dakika 27 saniye) ikiz ekran formatını kullandığı görülmektedir ama sahneler Orta Doğudan başlayıp Güneydoğu Asya ülkesi Laos'a doğru kaymaktadır. Burada, sanatçının ikili imgeleri, tam olarak da bilinen geleneksel kurlaşma şarkılarını söyleyen erkekleri ve kadınları göstermektedir. Günlük yaşamım kısıtlayıcı bağlarını eğlenceli ve esprili değişim şeklinde ele alan Arzu Oyunları katılımcıların kısa bir sürede olsa ortamdan uzaklaşmasına izin veren özel bir çalışma olup yapıtta rol alanların bir anlığına ortadan kaybolmasıyla ağıt niteliği taşımaktadır. İzleyiciyi başkalarının işine burnunu sokan sessiz bir katılımcıya dönüştüren Neshat, cinsiyetlerin bir tür âşık atışması gibi guruplara ayırır. Hem izleyicinin hem katılımcıların hem de kurallardan kaçmaya neden olan yoğun kendini ifade etme ihtiyacının üstünde duran sanatçı, performansı gerçekleştirenleri seyretmek için toplanan kalabalıkları da betimlemektedir.



Resim 24: Arzu Oyunları; 2009 iki kanallı renkli ve sesli video yerleştirme, 22 dakika 27 saniye

Neshat'ın, İstanbul Bienali'nde de gösterilmiş, "Turbulent" adlı yapıtı ise 1998 tarihli bu video, ortadan ikiye bölünmüş bir ekranda, bir Azeri erkek ve bir de İranlı kadın şarkıcıyı yan yana göstermektedir ve onların şarkıları ile müzikal metaforlar yaratmaktadır. Oradaki şarkıların "dokunaklı" tınıları, duyarlı bir bölgenin (biraz da hüzün ile) hissedilmesine yol açmaktadır. (WEB_30,2014)



Resim 25: “Turbulent”, Video Performans Yerleştirme, 1998.

Diğer taraftan, Neshat’ın fotoğrafları ile Batı’nın İslami kültürü ve Doğu kültürünü ”öteki “olarak algılayışının parodisini yapmaktadır. Geleneksel örtüyle, bedenin büyük bir kısmının gizlenmesi, İslami kültürde kadınların özel ve muhtemelen fetişleştirilmiş statüsünü daha klişe bir biçimde, kısmen gizlenen yüzün dramatik kontrastı, gizemli, çekiciliği ve farklılığı yansıtmasının dışında, Batı modernizmindeki benzer stilistik araçları ve kadının nesnelleştirilmesini akla getirmektedir. (Whitham, Pooke, 2013)

Tüm bunlar potansiyel olarak birbiriyle çelişen başka okumaları akla getiren araçlarla karşı karşıya getirilir ve kontrast oluşturulur.

Sanatçı bunu nasıl başarmıştır:

1. Neşat, izleyicinin bakışlarını, nerdeyse ona meydan okuyan bir biçimde doğrudan geri çevirmektedir.
2. Farsça metnin kadın şairler tarafından kaleme alınmış olması, basit ve ikili bir açıklama (Batılı olmayan nitelendirmesi) uğruna farklılıkların bir araya getirilmesi ve homojenleştirilmesi yerine, Batılı olmayan kültürler arasındaki (burada antik Pers ve İslam kültürlerinin) farklılıkları ön plana çıkarmaktadır.
3. Silahın ikonografisi ve başlığın paradoksu, “radikal İslam” korkusunu uyandırırken, aynı zamanda süjenin ataerkil kültürü ve militan İslami dünya görüşünü reddettiğini göstermektedir.

Neshat bu kültürel belirsizlikleri görsel olarak dramatize ederken, günümüzün gittikçe küreselleşen düzeninde her şey birbirine bu kadar yakınken ve aynı zamanda tartışmaya açıkken, Batılı ve Batılı olmayan kategorilerinin tarihsel başarısızlığı(ve belki de süre gelen başarısızlığı) noktasında bizi uyarmaktadır. (Whitham, Pooke, 2013)

3.1.2 AYŞE ERKMEN

Türkiye'de kadın sanatçıların kamusal alanlarda kendilerini ifade etme konusunda Batı'daki kadınlar kadar özgür değillerdir ve bu durumun, sadece cinsiyet temelli bir sorun olmadığı gibi, daha çok devletin kültür politikası eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Ülkemizde çağdaş sanatın oluşmasına öncülük eden kadın sanatçılardan biri de Ayşe Erkmen'dir ve bu sanatçı sanat ortamına ve düşünme pratiğine önemli katkılar sağlamıştır.

Ayşe Erkmen'in Dario ve Emre videosunda, beyaz bir arka planda genç bir erkek, İstanbul (Not Constantinople) şarkısı eşliğinde yorulana kadar dans eder. Bu iş 2000'de, Berlin'deki Haus der Kulturen der Welt'te düzenlenen İskorpit adlı sergide gösterildi. İzmir'de, Meksikalı bir anne ve Türk bir babadan doğan Dario Moreno'nun 1954'te seslendirdiği şarkıyı Eartha Kitt de İstanbul'da, üne kavuşmadan önce söylemiştir.



Resim 26: Dario ve Emre.2000.Video performans, Ayşe Erkmen

Ayşe Erkmen'im bir başka işi "Evde" adını verdiği -miş'li geçmiş son ekleri projesinin ilk uygulamasını 1994 yılında Berlin'in Kıeuzberg mahallesinde, Oranienstrasse'nin Heinrichplatz'la birleştiği noktadaki 18 no.lu evin ön cephesinde gerçekleştirmiş. "Evde" onu Berlin'de gerçekleştirdiği ve "Ev-Das Haus", "Eve -Zum Haus" ve "Evde -Am Haus" adlarını verdiği üç projenin sonuncusudur.

"Evde" projesinde siyah pleksiglastan kesilerek hazırlanmış bir grup -miş'li geçmiş sonekini Kreuzberg'deki bir evin ön cephesine monte etmesi, özellikle Türklerin çok oturduğu bir mahallede, bir kültürün insanlarının yaşadıkları yer değiştirmeye sadece o kültüre özgü bir kip aracılığıyla dikkat çekmek istemiştir.

Daha masalsı bir düzeyde ise onların geçmişine "rivayet" yoluyla bir göndermede bulunma arzusu olarak yorumlanmak istenmiş. Berlin'in ortasında birdenbire belirivermesiyle (hala da duruyormuş) birçok kişiyi şaşırttığı anlaşılan Ayşe Erkmen'in "Evde"si hakkında 1994'de çıkan yazılarda bu işle 1001 Gece Masallarının dili arasında 'mahcup' bağlantılar kurma eğilimi olduğu kadar, onu kültürlerarası dostluk çağrılarına davetiye çıkarma vesilesi olarak görme isteği de sezilmektedir. "(Bu ekler aracılığıyla) iletişimin temeli atılmış oluyor-onu verimli kılmak ve geliştirmek ise bizlerin görevidir." Oysa önlerinde gerçek, fiziksel bir kopmanın gerçek, fiziksel şiddetini akla getiren sert tireleri ve sonlarındaki otoriter noktalarıyla bu "miş."ler ve "-müştü."ler, hikâye kipinin masalsılıgından çok bir sonluluğun, bir geri dönüşsüzlüğün, bir geçmiş-bitmişliğin kesin ifadeleri gibi duruyorlar o evin üzerinden bize bakarken. Bu kopuştan bir yere bir şey 'bağlanmaz' artık demek isteyen sessiz, buyurgan bir kesinlikleri var. Erkmen'in işinin "düşünsel ve resimsel açıdan taşıdığı sertliğe, sıkılığa" işaret eden ya da "onun işinin çevreyi sanat olmak iddiasıyla 'tehdit' etmediğini, ama kendisini sanat olarak algılamak isteyenlerle bağlantı kurmak üzere yerinde beklediğini" düşünen eleştirmenler "Evde"nin kendine özgü ürpertisini daha iyi hissetmiş görünüyorlardı. (Başlangı- cından beri, Ayşe Erkmen'in işlerinde Ev kendi başına bir konudur: onun işleri Üç Ayı Masalı'nın boş evinden Usherların Evinin Çöküşü'ne kadar götürülebilecek, neredeyse Gotik bir 'ev meselesi' ekseninde ele alınmaktadır.



Resim 27: Evde -Am Haus.Yazı ile hazırlanmış, Ayşe Erkmen

3.1.3 TRACEY EMİN

Kendi yaşamını izleyici ile paylaşan Tracey Emin, Kıbrıslı bir babanın kızıdır. Deneyimlerini paylaşan sanatçının çalışmaları, onun kişisel varoluşu, kimliği ve cinsel varlığı ile doğrudan bağlantılıdır. İstanbul'da açtığı birçok sergi daha çok Türk kültürüne ve köklerine atıfta bulunan işlerdir. 'Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder' isimli videosunda Tracey'i üzerinden paralar sarkan pembe bir gelinlikle oradan oraya dolaşırken izliyoruz.



Resim 28: Tracey Emin 'Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder'1997 İstanbul Bienali



Resim 29: Tracey Emin ‘Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder’1997 İstanbul Bienali

Yüzündeki melankolik ve dokunaklı ifadesine rağmen fondaki western müziği ile ironik bir havaya bürünen bir filmdir.

Bir diğer videosunda yine kökenleri üzerine bir anlatıma giden sanatçı, büyük babasının Sudandan gelmiş bir köle olduğunu büyük annesinin Yunanlı, babasının Kıbrıslı bir Türk, annesinin ise bir İngiliz olduğunu farklı kanların bir araya gelmesi olarak yorumluyor. Tıpkı Akdeniz gibi, herkesin kanı birbirine ilintileniyor. Bu video da Akdenizin köpüklü dalgaları arasında görünen baba-kıza, sanatçının kendi sesi ile dinlediğimiz, babasına dair sözcükler eşlik ediyor. İstanbul sergisinde ki bir başka video da sanatçının İstanbul’da çektiği ‘Burnıng Up/Yanmak’ adını taşıyor. Hareketli bir Elvis parçası eşliğinde vapurda, takside öylece başıboş dolaşırken görüyoruz sanatçıyı. Hep yalnız olmanın sinir bozukluğu ile ilgili olan film, sanatçının İstanbul’da yaşadığı tutkulu bir aşka odaklanmıştır.



Resim 30: Tracey Emin ‘Boşver Boşver Arkadaşım Ağlamak Güzel’ 1997 İstanbul Bienali

Sanatçının sergide yer alan neonlarından birinde ‘Boşver Boşver Arkadaşım Ağlamak Güzel’ sözünü İngilizce ve Türkçe olarak yazdığını görüyoruz. Bu melankolik neonun dışında ‘I Kıss You’kıtch parlaklığı ile gözümüzü alıyor. Sanatçı, yaptığı işlerde malzeme kısıtlamasına gitmeden eline geçen her şeyi kullanır. Multi-medya işlerinde neonlar, el işi dikişler, desenler, aplike battaniyeler, kelimeler… İşlerinin formu da malzemeleri gibi tutarlı değildir. Emin’in sanatı estetik kaygıların çok uzağındadır. İşleri temelinde kontrol edilemeyen, her an tersine dönebilecek, ölçüsüz, aşırı, abartılı kadın duygusallığını içerir. Utanç duygusunun çok uzağında, yaşadığı hiçbir şeyi gizlemeyen çalışmaları vardır. Emin tecavüzü, intihar girişimlerini, alkol problemini ve rastgele kurduğu cinsel ilişkileri saklamaz. Eserlerine şiirsel isimler verir. ‘You Forgot To Kiss My Soul’(Ruhumu Öpmeyi Unuttun), ‘I Need Art Like,I Need God’ (Sanata Tanrıya İhtiyacım Olduğu Gibi İhtiyacım Var), ‘My Cunt is Wet With Fear’ (Vajinam Korkuyla Islandı) isimli yapıtları ile kendi tarzını yaratmıştır.(Kaya Okan, 2011)



Resim 31: Tracey Emin “I promise to love you,” (Seni seveceğime söz veriyorum)”

N.Ersen (2008), Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik isimli yazısında *günümüzde “gösteri sanatı” na dönüşebilen kavramsal sanat alanında, skandalla ilgi çekmeye yönelik üretilen ve “pazarlanan” bir takım kavramsal sanat yapıtları olduğunu belirtmektedir. Tracey Emin’in yatağı da bu “skandal “işler arasında yer almaktadır (*Ersen, 2008). Tracey Emin, tüm mahremiyetiyle,(kirli çamaşırlar, örtüler, prezervatifler) yatağını bir

sanat çalışması olarak sergilemiştir. Bu bağlamda "hayatı yaşanır hale getiren yalanlar", "gösteri" ve "skandal" gibi kavramlar birbiriyle örtüştürmektedir.



Resim 32: Tracey Emin, Yatak, yerleştirme

İnsanın nesneleşmesinin kavramsal sanat alanında sanatçının bireysel yaşamını en mahrem alanları dâhil olmak üzere sergilemesine sebep olduğunu belirtmektedir (Ersen, 2008), Örneğin, Tracey Emin'in "İtiraf sanatı" olarak adlandırdığı çalışmalarından en çarpıcı olanı, Emin'in tecavüz sonrası anını tekrar canlandırdığı, terk edilmiş bir barakadaki fotoğrafıdır. İnsanın en mahrem, en acıtıcı deneyiminin bu Resimde nesneleştirilerek milyonların gözü önüne serildiği görülmektedir. Böylece, sanatçı yapıtın bir nesnesi haline gelmekte ve sanat nesnesi olarak izleyiciye sunulmaktadır.



Resim 33: Tracey Emin, İtiraf sanatı "Son Söylediğim Şey Beni Burda Bırakma"

3.1.4 NİL YALTER

1970’lerdeki Fransız feminist sanat akımının içinde yer alan Nil Yalter 1938, Kahire doğumlu, lise öğrenimini İstanbul Amerikan Robert Kolej’de tamamlamıştır. Paris’te 1965 yılından beri ikamet eden Yalter’in 1960’ların sonundaki Fransız karşıt kültür ve devrimci siyasal akımlarına dâhil olup cinsiyet, Türk göçmen işçileri gibi zamanının güncel tartışmalarına katıldığı bilinmektedir. Ayrıca Yalter, bu süre zarfında resim, fotoğraf, video ve performans sanatı gibi farklı disiplinlerde deneysel işler üretmiştir. (WEB_1)

Kadın sanatçılardan oluşan ve 1976-1980 yılları arasında faaliyet gösteren Fighting Women topluluğuna katılan Yalter’in “A Nomad’s Tent, a Study of Private, Public, and Feminine Spaces” adlı ilk feminist eserini 1973 yılında tamamladığı bilinmektedir. Bunun akabinde 1974 yılında yarattığı “The Headless Woman or the Belly Dance” erken feminist sanat akımının klasik örneklerinden biri olarak gösterilmektedir. “A Day of Actions” kapsamında kolektif üyesi bir sanatçının stüdyosunda sadece birkaç mobilya ve aksesuar ile gerçekleştirdiği, bir haremdeki günlük hayatı tasvir eden 1978 tarihli performans ve enstelasyonu gerçekleştirmiştir.

Sanat tarihçisi Fabienne Dumont, o günü belgeleyen videoyu 2011 yılında, Yalter hakkında yazdığı kitabın araştırması sırasında keşfetmiştir ve Milli Fransız Kütüphanesi tarafından dijital ortama aktarılan videonun 1970’lerdeki Fransız feminist sanat akımını belgeleyen ender görsel dokümantasyonlardan birisi olduğu görülmektedir. (WEB_28,2009)

Şamanizm ile yakından ilgilenen Yalter’in, 2009 yılında “Lord Byron Meets the Shaman Woman” ve 1979 tarihli, daha önce gösterilmemiş olan “Shaman” adlı iki tane video çektiği görülmektedir. Bu son eserin Paris’teki Ethnographic Musée de l’Homme’da (Paris Etnografya Müzesi) sergilenen şaman maskelerine yer vermekte olduğu, Yalter’in Batı müzelerinin sergiledikleri eserler üzerindeki hak iddialarına gösterdiği tepkinin bir yansımasıdır denilebilir.

Bunlara ek olarak, Yalter’in eserlerinin 1973 yılından günümüze kadar, önemli bir bölümünün Museum of Modern Art of Paris de dâhil olmak üzere, birçok kişisel sergide gösterildiği bilinmektedir. (WEB_28,2009)

Nil Yalter, 1974’te önemli bir adim atar ve Başsız Kadın veya Göbek Dansı adındaki ilk videosunu gerçekleştirir. Paris Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen ve bugün; Centre Pompidou Müzesi, İstanbul Modern ve Verbund gibi saygıdeğer koleksiyonlarının parçası

olan yapıt, sanatçının kendi göbek deliğinin etrafına, René Nelli'nin « Erotique et Civilisations » adli kitabından alıntıladığı bir metni, siyah keçeli kalemle yazmasıyla baslar: « Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir… » Metnin asli, Afrika kıtasının bazı bölgelerinde yaygın bir uygulama olan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz olup yaklaşık 20 dakika süren siyah-beyaz video, doğurganlaştırılmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınının durumuna gönderme yapmaktadır.

Türkiye için erken tarihli olmasının yanı sıra çağdaşları için de oldukça öncü olan yapıt, geleneğin baskısı altındaki kadına eleştirel bir ironiyle yaklaşır. Bu videoda kamera açısı sabittir, göbek deliği görüntünün merkezinde yer alır, sanatçı kendi gövdesine söz konusu metni yazar – belinin aşağısında beliren etekte de ayni metin yazılıdır ve de ardından yazıyla kaplı bölge göbek dansı yapar: izleyici trajik-komik bir ayine tanık olur. Eserde 70'lerin video geleneğinin etkisi okunabilir: Sanatçının kendi bedeni, yaralanmış kadın egosunu sahnelemede araç olarak kullanmış, bu beden, dönemin feminist hareketinin kullanmayı sıkça tercih ettiği ironik tonla sergilenmiştir. Video Anadolu kadınının durumuna gönderme yaparken geleneksel yaşamın baskısı altındaki kadının doğal zevklerinden menedilmesine isyan etmektedir.



Resim 34: Nil Yalter, The Belly Dance, 1974. Video performans



Resim 35: Nil Yalter, The Headless Woman or the Belly Dance . 1974.Video performans



Resim 36: Nil Yalter, AÇEV,2006



Resim 37: Nil Yalter, Le Harem, 1978. Performans enstelasyonu

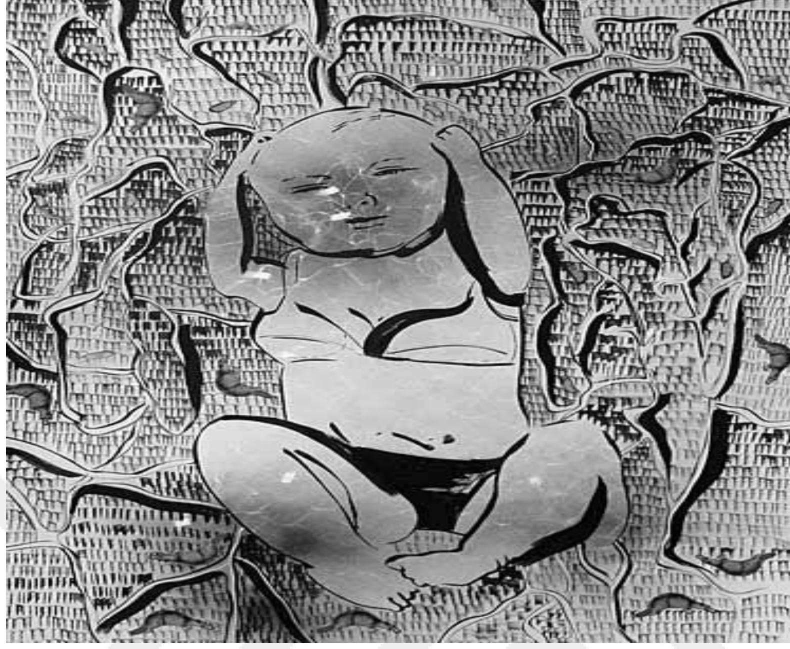
3.1.5 İNCİ EVİNER

İnci Eviner'in, çalışmalarında kadın kimliğini sorguladığı, çalışmalarının politik olmadığı ve antropolojik bir yaklaşımı olduğu görülmektedir. Ayrıca Eviner' in, iletişim ve bedenler konulu çalışmalarında teni anımsatmak için deri kullandığı ve işlerinde kadın gövdesini özdeşleştirdiği hayvan imgelerini ve antropolojik imgeleri kullandığı dikkat çekmektedir. Aynı Resimde doğa imgelerini kadın bedeni ile birleştirdiği söylenebilir.

Eviner' in eserlerinde, küçük çocuk hırkaları, pantolonları v.s kullandığını belirtmektedir. Bu çalışmaların amacının, bulundukları mekânı değiştirirken küçük deneyimlerden yola çıkarak vurucu etkiler yaratmak olduğu bilinmektedir. Domestik malzemeler kullanan sanatçının, günlük yaşamından getirdiği objeleri kullandığı ve dokunma duygusu uyandıran bu çalışmaların, giysinin bizzat bedenleştiği işler oldukları görülmektedir (Kaya Okan, 2012). Bunların yanı sıra sanatçının performanslarında, kadın ve erkek gövdesinin tek bir vücut olduğu cinsiyetsiz androjen bedenler tasarladığı gözlenmektedir.

İnci Eviner, çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir. Sanatçı, desen, fotoğraf ve video gibi farklı teknikleri kullanarak, mekân ve performans halindeki bedenlerin arasında bir gerilim oluşturmaktadır. Bu gerilim, bastırılmış olanı açığa çıkarmak ve kodları kırmak için

sanatsal bir yaklaşım görevini görmektedir. Mantığın sahnesinde tekinsizliği canlandıran video işleri, başta kadın olmak üzere, kültürel, tarihsel veya politik perspektifler üzerinden kimlik sorununu ele almaktadır.



Resim 38: İnci Eviner, Kötü Gen,2005,Kağıt Üzerine Mürekkep,170x90 cm.



Resim 39: İnci Eviner, Kadınların Kardeşliği,2005,Kâğıt Üzerine Mürekkep,100x70 cm.

Sanatçı, ‘Harem’ isimli eserini sergilerken bir de şiir yazmıştır. Eserde terörün, aşkın, eğlencenin, umudun, utangaç kızların, töre cinayetlerinin ve kuş yuvalarının izlerini ele almıştır.



Resim 40: İnci Eviner, Harem, 2009. Resim.

Harem isimli eser için sanatçı şu ifadelerde bulunmaktadır:

"*Erkeklerin bakışına kapalı olan Harem, merak ve bilgi konusu olan ötekine ait gizemli bir alandır ve öteki kültür, öteki cins gibidir. Bu nedenle ister erkek olsun ister kadın, Batılı öznenin her zaman peçe ve haremle, yani kadının alanı, bedeni ve hakikatiyle ilgilenmesinin nedeni budur*." Sanatçının Harem hakkındaki bilgisi söylentilere dayanır bu yüzden 'Harem' i kendi hayal gücü ve ressam becerisiyle yeniden yaratmıştır. Şüpheye yer bırakmayan kesinlikte çizilmiş olan bu resim sanki rüyaların, imgelerin arzuların fantezilerin ve korkuların yer aldığı bilinçdışı alanı gizlemek için yapılmış ve sonsuza kadar onları kendine kilitlenmiş gibidir.

Oryantalist söylem ve onun aracılığı ile üretilen bilgi aynı zamanda doğuyu yaratmanın da bir yolu olarak karşımıza çıkar. Günümüzde Kadın, üzerine yüklenen batılı yada doğulu tüm söylemlerin altında ezilmektedir. Bütün bu ideolojik söylemler ve toplumsal sözleşmenin konusu olan Kadının kendini özne olarak konumlandırması da mümkündür?

Bunun için sanatçı en azından temsilin olanaklarını zorlamak ve ikonografiyi ve mitosları yerinden üretmek gerektiğini şöyle açıklamış;

“Kendi kültürümde kendi tanınmaz yüzüme Batılı öznenin Doğuyu temsil etmek ve bilmek üzere oluşturduğu çok çeşitli söylemsel mecazların ve retorik figürlerin, temsillerin *ve imgelerin arasından ulaşmaya çalışıyorum. Harem'in içine sızarak evcilleştirilemeyeni harekete geçirmek ve bu donuk imgeleri hareketlendirerek bir direnme olanağı sağlamak istiyorum.”*demiştir. (WEB_9)

3.1.6 CANAN ŞENOL

Canan Şenol yapıtlarında feminist bir konum benimsiyor ve kurumların düzeltici ve normalleştirici rolüyle ve gündelik hayatı yapılandıran farklı dinsel, siyasal ve ataerkil temellerle ilgilenmektedir. Şenol, kendini, performans, video, minyatür, fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının, kültür üretimi yapan bir kültür işçisi olduğu belirtilmekte ve üretiminin politik sanat olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu vurguladığı görülmektedir (Yılmaz, Üner 2010). Sanatçının Türkiye'de kadının aile, devlet, din ve toplum gibi iktidar söylemi üreten ve baskı yaratan kurumlarda maruz kaldığı baskı ve şiddeti, konu alan çalışmalar ürettiği bilinmektedir.

Bunlara ek olarak, sanatçının yapıtlarında kendi bedenini kullandığı gibi, kişisel hikâyelerden yola çıkarak yine kendi söylemini yarattığı dikkat çekmektedir. Şenol'un, toplumsal cinsiyet meselesini ele alan çoğu kadın sanatçı gibi, bedenini tüm deneyim alanlarına açık hale getirdiği ve kendi kimliğinden yola çıkarak, çeşitli ruh halleri ve oluşları ele aldığı belirtilmektedir. Ayrıca bedeni ile birlikte anı ve belleği de devreye sokan sanatçının yapıtlarının, toplumsal deneyimlere dayandığı görülmektedir ve görsel sunumun da sanatçı için en az içerik kadar önem taşıdığı bilinmektedir (Yılmaz, Üner 2010).

Bunların yanı sıra, bir yapıtın görsel olarak da ayrıca bir söz söylemesi gerektiğini düşünen sanatçının, burada üretilen bu coğrafyaya ait olan sanatı ön plana çıkarmak için minyatürü işlerinde sıkça kullandığı bilinmektedir. Minyatürün batı sanatı tarafından ötekileştirilmesine tepki olarak kullanan sanatçının, aynı zamanda, minyatürün muhafazakâr kesime ait olarak atfedilmesine de karşı olduğu görülmektedir. Türk modernleşmesi sürecinde, Doğu'ya ait olanın göz ardı edilip, batılı muasır medeniyetler seviyesine çıkmak uğruna bu coğrafyanın kültürünü yok sayıldığını vurgulayan Şenol'un, minyatürlerin yeniden manipüle edilerek unutulmuş bir kültürü canlandırdığı savunulmaktadır.

Diğer yandan, kadınların sanat sahnesinde yeterince görünür olmadığını vurgulayan sanatçının, tüm feminist kadın sanatçılar gibi, sanat tarihi yazımının da taraflı olduğu savunulmaktadır (Yılmaz, Üner 2010). Diğer tarih yazımlarındaki gibi, önümüze konulan ve bize yüzyıllarca öğretilen sanat tarihi de Batılı erkeklerin yazdığı bir sanat tarihidir. Batı'lıdır çünkü bahsedildiği üzere yalnızca kendi tarihini anlatır.

Hıristiyan öğretilerinin, İsa, Meryem ve onların etrafında dönen İncil hikâyelerine yer veren ve kilise tarafından finansal destekli ve onaylı bir sanat da en az İslam ülkelerindeki doğu sanatının "İslami Sanat" olduğu kadar, "İsevi Sanat" olduğunu belirtmektedir. Ancak, batı kültürünün bu dini sanata hala tapınmakta ve şu anki yapıtları bile bunlarla ilişkilendirerek okumaktayken, aynı dönemde İslami ülkelerde doğmuş sanatı yüksek sanattan saymadığı dikkat çekmektedir. Canan Şenol, hem kadının hem de Doğu'nun sanat tarihinde ötekileştirilerek yok sayılmasına tepkili olarak işlerini üretmektedir denilebilir.

Kadının erkek egemen toplumda izlenen ve kendisini izleyen bir obje olarak yapılandırılmasından bahseden Berger, bu durumu Avrupa resim geleneğinde seyirlik bir nesne olarak çıplak kadın vücudu üzerinden açıklar. Matisse, Ingres, Delacroix, Renoir ve daha birçok ressamın bir odaya ait, sıkışıp kalmış kadınları gösteren, adında "odalık" geçen resimleri vardır.(Osman, 2012) Canan Şenol 1998'de Duvar-Şeffaf Karakol-Odalık serisini üretmiştir. Sanatçı kendini çıplak olarak görüntülediği bu işlerde geleneğin kategorize ettiği kadın tiplemelerine uymayı reddetmiştir. Yani o ne cinsiyetini gizleyen, profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşıtı olan medyatik ucuz kadın tiplemesine benzemektedir. Onun ne Avrupa sanat tarihindeki nülerle, ne de pop sanatın ucuz kadın tipleri ile arasında bağ vardır. Canan Şenol bu duyguyu, fotoğrafları saydam plastiklere ve tuğlalara aktararak oluşturur. Bu serinin diğer işi olan "Odalık" adlı düzenlemede ise, toplumun, ailenin ve devletin koyduğu kurallarla yaşayan kadının etrafındaki şeffaf duvarlar, göremediğimiz şeffaf odalar üzerine yoğunlaşır.(Mamur, 2012) Şenol'un, Odalık (1998) adlı yapıtı ise, oryantalist ressamların resimlerine yaptığı bir gönderme olarak okunabilir. Sanat tarihinin her döneminde kadınlar, erkek sanatçılar tarafından "her an sevişmeye hazır şehvetli haz nesneleri" olarak resmedilmişlerdir. John Berger Görme Biçimleri adlı yapıtında kadının, erkek egemen bir topluma gözlerini açması sonrasında, bu dünyada izlenen ve kendini izleyen bir obje olarak yapılanmasından bahseder. Kadın, erkekler dünyasında hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Bu ona doğduğu andan itibaren dayatılan ve var olması için öğrenmek durumunda bırakıldığı bir gerçekliktir.

Berger'e göre kadının kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır. Berger kitabının ilerleyen satırlarında, erkeklerin davrandıkları gibi kadınların ise göründükleri gibi olduğunu dile getirmektedir ve ikili ilişkilerde, erkeklerin kadınları seyrettiklerini, kadınların ise seyredilişlerini seyrettiklerini savunmaktadır (Berger, 2005). Bu durumun, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileri ile ilişkilerini de belirlediği söylenebilir. Kadının içindeki gözlemcinin, erkek, gözlenenin ise kadın olduğu görülmektedir. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye – seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olur.



Resim 41: Canan Şenol'un, "Odalık", 1998, Enstelasyon

Canan Şenol'un hamilelik döneminde 2000 yılında gerçekleştirdiği "Nihayet İçimdesin" başlıklı eseri, masumiyetle kışkırtıcılığı içinde barındırır. İlk olarak kamusal alanda sergilenen bu eser, içeriğini bilmeyenler için rahatsız ediciyken ve içinde cinsel bir kışkırtıcılık taşırken, sözün beklenen bir bebeğe söylendiği öğrenildiğinde anlamı tersyüz eder. Oysa her iki anlam da birbirine gönderme yapar. Sanatçı bu yönüyle mahallenin ve yoldan geçen izleyicinin muhafazakâr duygularıyla hesaplaşmaya girmekte tereddüt etmez. Kamusal alanda (sanatçı ve eşi tarafından işletilen Kadıköy'deki internet cafenin tabelası olarak) sergilenen bu yapıt, çevreye zararlı olarak görüldüğünden, sergilendiği ilçenin belediyesi tarafından sergiden kaldırılmıştır. Burada, yapıtın kendisinden ziyade, yapıtı müstehcen olarak algılayan iktidarın, onu yerinden kaldırması ilginçtir. Yaşamın her alanında,

cinsel olana sansür koyan iktidar, bu yapıtı kaldırarak, özel olanı ne denli tehlikeli ve politik görebildiğini de kanıtlamış gibidir. Diğer yandan Nihayet İçimdesin belki de çoğu kadının hamilelik döneminde çocuğuna söylediği cümlelerden biridir. Bu cümlenin toplumsallaşmasının kısıtlanması da sanat aracılığı ile ortak paylaşıma getirilmiş bir çeşit sansür olarak algılanabilir.



Resim 42: Canan Şenol'un,"Nihayet İçimdesin", 2000, Işıklı Tabela

Canan'ın, yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların öncelikle kadınlar olmak üzere tüm toplum üzerinde kurduğu baskıyı vurgulamak amacıyla, cinsel istismar, aile içi şiddet, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkardığı dikkat çekmektedir. Sanatçının, özellikle kadın sığınma evleri ve hapishanelerdeki şiddete maruz kalmış kadınlarla diyalog geliştirerek, onların yaşadıkları istismarları işlediği söylenebilir. Şenol'un, toplum içinde işlenen cinsel suçların, yaratılan toplumsal cinsiyet söylemleri ve baskılarından kaynaklandığını ve bu suçların üstü örtüldükçe ve cinsiyet iktidarı tartışılmadıkça bu sorunun çözülemeyeceğini yapıtları aracılığı ile vurguladığı görülmektedir (Baykan, 1999).

Görmedim Duymadım, Bilmiyorum, sanatçının 2003 yılında Barbie bebeklerle yaptığı bir fotoğraf yerleştirme çalışmasıdır. Fotoğraflarda, küçük bir Barbie'ye (3-4 yaşlarında bir barbie bebeğe) önce büyük bir erkek barbie ardından ergenlik çağındaki bir barbie tecavüz etmektedir. Sanatçının bu yapıtı gerçekleştirmesinden çok önce Mor çatıya gidişinde tanıştığı bir kadın ve onun trajik hikâyesi ile başlayan bir dizi olayın etkisiyle gerçekleşen bu yapıt, aile sisteminin korunması için, aile içindeki çoğu kötü olayların nasıl bastırıldığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Burada devlet, toplum, din gibi iktidar odakları tarafından

kutsanmış, belli bir sistem içine oturtulmuş aile yapısının nerede durduğunu açıkça gösterilmektedir.



Resim 43: Canan Şenol'un,"Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum", 2003, Fotoğraf Serisi

Sanatçının Aca'ibü'l Mahlûkat (2006) adlı videosu, basit bir cennet tasviri ve farklı bir yaratılış hikâyesi gibi görünse de videodaki başlıca sorun "öteki" olmaktır. Öteki olmak bu yapıtta kadın ve/ veya doğulu olmak üzerine kurgulanır. Şenol'un videosundaki bu basit yaratılış hikâyesinde üç büyük dindeki Âdem Havva inanışının aksine, yaratılan sadece kadındır. Kadın, bir şeyin parçası olmayıp kendi başına bir bütünlük ifade eder. Acaibül Mahlûkat'ta cennette "yasak meyve", "günaha teşvik " ya da "günah" söz konusu değildir. Beklenti içine giren izleyicinin aksine, bir elma yeme süresi boyunca, ne elmanın sunulacağı bir erkek vardır ne de yılan günaha teşvikte rol oynar. İzleyici sadece bir cennet tasviri ve acayip mahlûkatları izleme fırsatına sahiptir. Burada kadın ve diğer mahlûkatlar, doğal bir ortamda yaşamlarına devam ederler. Yapıt ismini Kazvini'nin Acaib'ül Mahlûkat ve Garaib'ül Mevcudat adlı eserinden alıp, sadece anlamsal olarak bu yapıta göndermede bulunur. Kalıplaşmış dini söylemleri, yeniden okumayı öneren bu yapıt, alışılagelmiş Adem ve Havva ikilemini kırarak ezber bozmayı amaçlar. İzleyiciyi, var olan düzeni tersten ele almaya, erkek egemen söylemin yarattığı unsurları irdelemeye teşvik eder. Dini öğretilerdeki cinsiyetçi yaklaşıma farklı bir açıdan bakmayı öneren bu yapıt, sistematik kurumsallaşmış

cinsiyetçiği açıklamak üzerine bir videodur. Diğer yandan burada, gözetlenme kavramına da gönderme söz konusudur.



Resim 44: Canan Şenol'un,"Acaib-ül Mahlukat", 2006, Video Kesiti.

Sürekli gözetim altında olan insanlar, bir süre sonra bu gözetim olgusunu içselleştirerek, gözetleyen kişi olmasa da sanki gözetim altındaymış gibi hareket etmeye başlarlar. Bu da, 'disipliner toplumu' gündeme getirmektedir. Sanatçıya göre, kişiyi kendi kendinin gardiyanı yapan bu sistemle modern toplum, sınırsız bir Resimde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasıdır.

70'li yılların feminist sloganı olan "Özel olan politiktir" düşüncesiyle eser üreten ve eserlerinde iktidar sistemini oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların sorgulamasını yapan Canan Şenol'un iktidar kavramına Foucault'cu bir yaklaşım içerisinde olduğunu söyleyebiliriz(Yılmaz, Üner, 2010)..İktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak "beden kısıtlaması"na gider. Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlar kontrol altına alınır. "Özel olan politiktir" sloganı burada fazlasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, aslında sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların özel hayatımız üzerindeki denetimi üzerine sorgulamasını yapan sanatçı, sistemin bedenler, hayatlar üzerindeki kısıtlamasından bahseder. Bu kontrol, insanların gündelik yaşam içinde her an gözetime maruz kaldıkları telefonların dinlenmesi, şehirlerin kameralarla çevrelenmesi, e-postaların okunması, internet sitelerinin sürekli denetim altında olması, akıllı kartlar yoluyla marketten veya banka atm'lerinden yapılan ticari işlemlerin izlenmesi gibi çok sayıda somut uygulamayı içermektedir. Burada, hiç kimsenin olmadığı hayali bir doğada dahi, izleyici, iktidar sahibi bir göz olarak, kadını ve mahlûkatları izler.

Canan bir diğer işide 2011 yılında yaptığı 'Türk Lokumu' çalışması Oryantalist dönemde kadını seyirlik nesne haline getiren ve sömürgeleştiren batılı erkek sanatçılar

tarafından üretilen ‘odalık’lara atıfta bulunuyor. Yine o dönemde oluşan, kadınları itaatkâr, özverili ve şehvetli, cinsel açlık duyan ‘köle-dilber’ olarak gösterme eğilimine eğiliyor ve bu tip bir kadın imgesini ete kemiğe büründürüyor. Sanatçı, kendi bedenini kullandığı beş kanallı bir video enstalasyon ile, Ingres’ın ‘Grand Odalisque’ ve ‘Odalisque with a slave’; Matisse’in ‘Odalisque on a Turkish Sofa’ ve Renoir’ın ürettiği ‘Sleeping Odalisque’ ile ‘Odalisque’ adlı eserlerini yeniden yorumluyor. (WEB_14,2011)



Resim 45: Canan Şenol’un,“ Türk Lokumu” 2011,video enstelasyon.

3.1.7 YAYOİ KUSAMA

Yayoi Kusama, günümüzde yaşayan en önemli avant-garde sanatçılardandır. Kusama günümüz sanat disiplinlerinin birçoğunda ne denli önemli eserler ortaya çıkarmıştır. Son derece çalışkan, yaratıcı ve yaşamının tümünü sanata adayan Kusama, döneminin ruh haline göre ilgisini çeken her hangi bir disiplinde oldukça başarılı işler çıkarmasıyla genç sanatçılara örnek gösterebileceğimiz önemli kişilerden biridir. Yaşamı boyunca sadece sanat yapmak isteyen Japon sanatçı, döneminin en hareketli sanat merkezlerinden biri olan New-York’a yerleşmiş ve 1970’den sonra bu şehrin en hareketli sanatçılarından biri haline gelmesiyle dikkati çekmiştir (Bell, 2012).

Yayoi Kusama; kimi zaman renkli, coşkulu, dikkat çeken biridir, kimi zaman da karamsar, hastalıklı, sorunlu biridir fakat her zaman da yaratıcı bir kişiliğe sahiptir. Kusama, daha 10 yaşında iken sanatla ilgili her şeye meraklıdır. Her zaman büyük bir tutkuyla

çalışmış, "eserleriyle ilgili yazılanları, söylemleri önemsiz bulmuştur. İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan bütün sanatsal gelişmelerden yararlanmayı bilmiştir" (Keekan, 2012)

Kusama hem bir minimal istir hem de bir performans veya happening sanatçısıdır. Ayrıca bir feminist olan Kusama, vücut, heykel, baskı, seramik, sürrealist, soyut ekspresyonist alanlarında eserler vermiştir. Aynı zamanda şair, yazar ve sinema sanatçısıdır.

Kusama özellikle; Pop Art, minimalizm ve feminist sanat ile ilgili yaptığı çalışmalar dikkat çekmiştir. İlk yıllarında boya resmi yaparken; Georgia O'Keeffe'nin sürrealist yaklaşımını benimsemiş ve bu sanatçıdan da etkilenmiştir. Yapıtlarıyla etkilediği sanatçılar ise, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Donald Judd, Marc Jajops gibi sanatçılardır.

Günlük araştırmalarını herhangi bir kalemle çizerek başlayan Kusama, yeni başladığı herhangi bir çalışmasını eskiz şeklinde bırakmamış, onu mutlaka orijinal bir çalışmaya dönüştürmüştür. Kimi zaman, deneysel su bazlı çalışmalarını "Klasik Japon Resmi" ile harmanlamış ve sürreal bir anlayışa yönlendirmiştir. Bazen de günlük olaylardan etkilenmiş ve tavrını çeşitli disiplinlerle dile getirmiş, çalıştığı her disiplinde de başarılı işler çıkarmıştır. "Hayatı boyunca içine kapanık ve sert görünen mizacı; sergilerinde hayranlarıyla buluştuğunda tamamen masumane bir ifadeye dönüşür. Bu nedenle hayran kitlesi gün geçtikçe artmıştır" (Matsumoto 2012). Bugün oldukça ilerleyen yaşına rağmen "Sevginin Ebediyeti" adını verdiği projesini çeşitli şehirlerde uygulamaya çalıştığı görülmektedir.

Yayoi Kusama (Nagano-Japonya, 1929), 10 yaşında iken resme kırmızı puanti ve ağ resimleri çizerek başlar. "Çocukluğundan itibaren başlayan mental bozuklukları onun halüsinasyon olarak her yerde çiçekler, ağlar, ama ağırlıklı olarak noktalar görmesine sebep olmuş ve Kusama için her şey bu noktada başlamıştır (Heartney 2008). Bu sorunla başa çıkmak için bol bol çizmeye başlamış ve sanatı bir tür terapi yöntemi olarak seçmiştir. Daha sonraki dönemlerde halüsinasyon olarak gördüklerini fırça ve boyanın yardımıyla dışavurmaya çalışmıştır.

Dönemsel olarak Kusama'nın yapıtları non-figürasyonun çağdaş modernist eğilimleriyle de örtüştüğü görülmüştür (Donald Judd'un minimalist geometrik hajimleri ve biçimsel uzamsal inşaları, Andy Warhol'un tekrarlayan formatları, makine üretimi nesneleri ve gündelik eşyayı pop art içinde kullanması gibi) (Monro, 2012). Eserlerinde sıklıkla kullandığı puantiye ve nokta desenlerini her disiplinde uygulamış, halüsyonlarda gördüklerini,

düşündüklerini tablolarında, duvarlarda ve daha sonra çeşitli objelerde yaşatmaya devam etmiştir. Döneminin ruh haline göre çeşitli disiplinde çalışma yapmasına ve başarılı olmasına rağmen boya resminden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. “Olağanüstü çalışma azmi, işlerinin güncel sanat anlayışında kabul görmesi, onu hep zirveye taşımıştır. İlk ciddi çalışmalarından biri olan Çocuklar için tasarladığı “Silinmişlik Odası” ile bunu izleyen diğer projeleriyle adeta bir fenomen haline gelmiştir” (Monro 2012).

Kusaman’ın New York yılları, onun resimsel karakterinin biçimlenmesini sağlamıştır. Bu dönemde kullandığı stilistik biçimler noktaların, ağların ve ızgara formlarının, biçimlerin ve nesnelerin, çizgi ya da dalga motiflerinin, balkabağı, fallik ya da küre formlarının takıntılı tekrarlardan oluşur. Yoğun biçimde parlak, düz, bazen pırıltılı ya da metalik renk kullanımı dikkat çekmiştir. Aynaların, metal yüzeylerin, renkli motiflerin çokluğu da fark edilmektedir. Daha sonraki yerleştirmelerinde aynaların çokluğunun, uzamın ve aynalara yansıyan gündelik nesnelerin dikkat çekici bir gerilim yarattığı görülmüştür.

Sanatçı 60’lı yılların sonlarında modernist anlayıştaki yaklaşımı terk ederek, sokak gösterileri, feminist sanat ve popüler kültüre yönelmiştir. Özellikle yaptığı “happening” lerle ismini duyuran Kusama yukarıda da söz edildiği gibi; Andy Warhol, Claes Oldenburg, George Segal gibi sanatçılarla birlikte “Avant-garde” yaklaşımı sürdürmüştür. Kusama’nın çalışmaları da bu dönemde aynı anlayışla çalışan birçok sanatçı gibi; gündelik nesneler, çöpler ve banal nesneler üzerine çalışan sanatçıların işleriyle birlikte sergilenir. Kusama’nın feminist-yıkıcı çalışmaları, kadınlarla ilişkilendirilen gündelik nesnelerin (topuklu ayakkabı, tava v.b.) elle dikilen kumaş parçalarıyla kaplanmalardan oluşmaktadır. Bu kalın katmanlardan oluşan kumaş kaplamaları formların, noktaların ve fotoğrafların takıntılı bir biçimde tekrarlanmasını hatırlatır. Kusama bu işlerini “yığma heykeller” olarak adlandırır (Bell 2012). Kusama, ayrıca bu dönemde sıklıkla katıldığı sokak gösterilerinde, festivallerde insan vücutlarını “puantiye” şeklinde boyamasıyla ya da puantiyeli kumaşları kullanarak yaptığı performanslarıyla Japon aşk tanrıçası rolünü oynayarak kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Kusama sanatı her zaman bir araç olarak görmüş ve şöyle devam etmiş: “Sanat gördüğüm, yaşadığım olumsuz şeylerden kurtulmak için bir araçtı, bir yoldu, yöntemdi ve kurtuluştu. Bu yüzden sürekli çizdim, boyadım ve yazdım” (Monro 2012). Kusama’nın kendisinin de yukarıda söz ettiği gibi, sanat yapmak; onun için bir çeşit iyileşmedir, terapi veya yaşama sevincidir. Hatta evreni, dünyayı, yaşamı anlamak için bir araçtır, bütün olumsuz yaşananlardan kurtulmak için seçebileceği en iyi yöntemdir. Özellikle boya resmi yapmak; onun için kâbuslarından, korkularından kurtulmanın, huzura kavuşmanın en iyi yoludur. Bu

yüzden gittiği her yere yanında boya, kâğıt veya tuval götürür. Noktaları da ilk başta tuvalde denemiştir. Daha sonra noktaların kullanım alanını genişleterek farklı disiplinlerde kullandığı görülmüştür. Ayrıca noktaların kullanım amacı sadece gördüğü halüsinasyonlarla da ilişkili değildir. Noktalara, bulundukları yere ve onları uyguladığı disipline göre anlamlar yüklemektedir. Onun için noktalar gün geçtikçe içeriği zengin olan felsefi bir simgeye dönüşmektedir. O yaşamı boyunca gördüklerini, yaşadıklarını, düşündüklerini yuvarlak lekeler halinde genellikle kırmızı tonu kullanarak uygun gördüğü her yere uygulamıştır. Kimi zaman dışavurumcu bir anlayışı benimsemiş, kimi zaman da eleştirel yaklaşmıştır. Tuvale, duvarlara, caddelere, parklara, ağaç gövdelerine, elbiselere, ayakkabılara, hayvanlar üzerine, insan bedenine, doğada uygun gördüğü her yere uygulamıştır. (Matsumoto 2012).

"Kusama'nın günceliğinin korunmasının nedeni; eserleriyle girdiği her mekâna çağın sanat anlayışına göre hitap etmeyi bilmesidir" (Takahashi 2012). Ya da bir dış mekanın doğal bitki örtüsüne göre ya da konumuna göre hareket etmesidir. Tıpkı Nao Shima Adası'na yerleştirdiği "Büyük Kabak"ta olduğu gibi .

Eserlerinde, hemen hemen her dönem iki basit yöntemi kullanarak kendi zengin dünyasını kurmuş, anlamlandırmış, eleştirmiş, etkilemiş yani sürekli güncel kalmayı başarmıştır. Gençliğinde ağırlıklı olarak sarı, kırmızı ve siyahı kullanan Kusama günümüzde tam bir renk patlaması yaşamış, otoriteler tarafından "Colorist Kusama" olarak adlandırılmıştır.

"Colorist" yaklaşımı son dönem yaptığı "Sonsuzluk Odası" adlı yerleştirmesine de yansımıştır. Bu yerleştirme dar bir alanda kurulu olmasına rağmen klostrofobik değildir. "Oda tamamen aynalarla kaplıdır ve zeminde sığ bir havuz yer alır. Bu karanlık uzam havada asılı duran, kırmızı, sarı ve mavi renkli yüzlerce LED ampül tarafından hafifçe aydınlatılır. Aynalar ve havuz, ışık yansımalarını sonsuz sayıda yansıtarak çoğaltır. Böylece pırıltılı, büyüleyici, optik bir haz veren bir etki yaratılır" (Bell 2012)

Sanatçı, renkli alanlar üzerinde sonsuz sayıda puantiye için cilt gibi bir yüzey oluşturuyor, sonrasında ortaya örüntülü bir düzen ya da kafa karışıklığı ve karmaşa etkisi ortaya çıkarmaktadır. Böylesi bir medyum, "Kusama'nın yüzey ve yanılsama, ışık ve yansıma, düzen ve kaosun gerilimli karşıtlığı gibi motifleri ortaya çıkarır. Bu karmaşıklıklar Kusama'nın yukarıda da söz edildiği gibi uzun süreli ruhsal hastalığından, geçirdiği baskı altındaki travmatik çocukluktan, daha erken yaşlarda deney imlediği halüsinasyonlardan ve obsesif (takıntılı) sanat yapma alışkanlığından kaynaklanmaktadır" (Bell 2012).

Sanatçının son dönem performansları turne şeklinde farklı kentlerde çoğu kez performatif, müzikal, fotoğrafik ve sinematografik biçimleri, dönemin ruhuna uygun bir biçimde yenilikçi, riskli teatral bazen de naif bir anlayışla devam etmektedir.



Resim 46: Yayoi Kusama,“ Kırmızı Ayakabı”, yerleştirme, 2002- Kusama, Happening, 1967

1980’li yıllardan sonra sanat hayatında bir hareketlilik başlamıştır. “Bu dönemde de çeşitli şekillerde yönelimsizlik ya da görünmezlik duygusunu yansıtan resimler ve heykeller yapmayı sürdürmüş; noktalara, organik ve genellikle fallik motiflere karşı takıntılı bir tekrarlama eğilimine sahip olmuştur. Dalgalı kafesler ya da hezeyanlı bir resimsel uzam yaratıyordu. Kusama İzleyicinin görüntüsünün sonsuzca değiştiği, böylece kalıcı bir kimlik duygusunun ortadan kalktığı bir dizi aynalı oda da yapmıştır. Hem geleneksel Japon kadını hem de Batılı seks fetişi rolünü reddeden sanatçı, özgürlüğü görünmezlikte, bedenini çoğaltmakta ve artık tanınmaz hale gelene değin çözülmekte bulmuştur” (Heartney 2008)

3.1.8 ŞÜKRAN MORAL

Şükral Moral Türkiye'de performans sanatının önemli isimlerindendir. Çalışmaları kadının toplumdaki yerini sorgulamakta ve özellikle kadına ve marjinalleştirilen alt kültürlere karşı şiddete odaklanmaktadır. Moral'ın performansları çoğu zaman genelev, hamam, akıl hastanesi gibi olağandışı yerlerde gerçekleşmektedir. Böylelikle bu alanların normal işlevini aksatarak, onları çok amaçlı sanat platformlarına çevirir. (WEB_2)

İnançları ve yasaları eleştiren sanatçı, Üç Kişi ile Evlilik çalışmasında üç erkek ile evlenmektedir ve bu erkeklerden birisi de erkek kılığına girmiş kadındır! Özellikle Arap

ülkelerindeki erkeklerin 4 kadın ile evlenmesine olan eleştirisini sergileyen sanatçı, kadının toplumdaki yerine de dikkat çekmiştir.



Resim 47: Şükral Moral Üç Kişi ile Evlilik, Şükran Moral. 1994. Video performans



Resim 48 : Şükran Moral. Performans



Resim 49: Şükral Moral, Jinekoloji Masası, 1997. Fotoğraf

Sanat tarihinde ilk kez jinekolog masasının kullanıldığı bu çalışma, uzun yıllar birçok tartışmayı da berberinde getirmiştir. Sanatçı ise bu eser ile ilgili bir röportajında şu şekilde açıklamıştır.

- Ben bu jinekoloji masasını ilk kez 1996 yılında kullandım. Kimse bunu bu şekilde bilinçli kullanmadı. O yıllarda daha yeni yeni kadınların doğumu filme çekiliyordu. Ama sadece kadın doğumu çekiliyordu. Ama bu bir iş haline getirilmemişti, ön plana çıkarılmamıştı.
- Bırakın bunu bir iş olarak başkalarına ekspoze etmeyi, kadının kendine ait, çok mahrem bulduğu bir şeydir. Kendi deneyimlerimizden biliyoruz. O yüzden çok çarpıcı.
- Genelde benim işlerimin çoğu kendi deneyimlerimden yola çıkar zaten. Jinekoloji muayenesine gittiğimde de nefret ettiğim için orada aklıma geldi. Ayrıca, doğumu anlatmak ve orada vajinayı konuşturmak: orada konuşan, bir vajina.
- Konuşan, gösteren…
- Gösteren ve kurgulayan bir vajina... Burada monitör, sanat tarihini inceleyen ve ona küfredendir!
- Monitörde gördüğümüz sanat tarihinde idealize edilen bir kadın figürü ve...
- Benim ayaklarımın altında ezilen...
- O kadar cesur ve çarpıcı performanslar ki: sonuçta seyirciyi de dürten, rahatsız eden, içine katan, seyirciye de aktif rol verdiğiniz performanslar yapıyorsunuz.

- Bu seyirciyi önemsediğim anlamına gelir. Ben seyirciyi çok önemsiyorum, ona saygı duyuyorum ama onun sırtını okşamaya niyetli değilim, demiştir. (Yücel, 2009).



Resim 50: Şükral Moral, Genelev, Şükran Moral 1997. Video performans.

Şükran Moral, İstanbul'un Yüksek Kaldırım'da bulunan genelevinde gerçekleştirdiği bir performansta, bir genelev kadınına dönüşür. Genelevin kapısına "Çağdaş Sanat Müzesi" yazılı bir levha asmıştır. Elinde tuttuğu kâğıtta ise "For Sale / Satılık" yazmaktadır. Bu performansında Moral, salt kadının alınıp satılan bir metaya dönüştürülmesini değil, sanatın ve sanatçının da bir tüketim nesnesine dönüşmesini ironik şekilde eleştirmektedir.



Resim 51: Şükral Moral, Çarmıha Gerilmiş İsa, 1994.Video performans. Fotoğraf

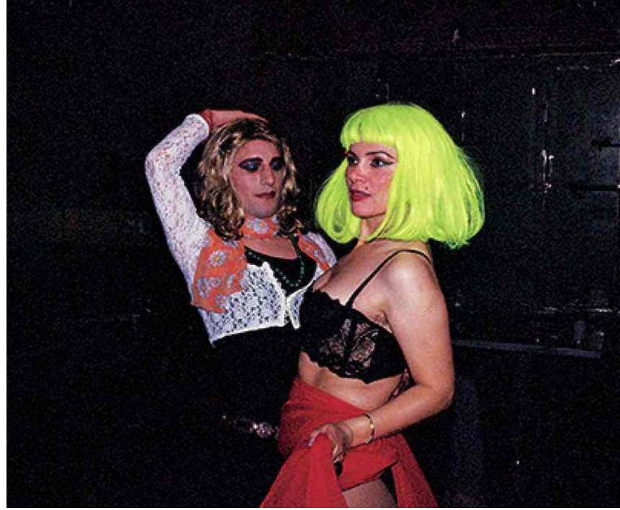
Batı ikonografisinin en çok işlediği konu: "Bizim günahlarımızın bedelini ödemek için çarmıha gerilmiş bir peygamber, Hz. İsa". Ancak bu kez bir kadın! Üstelik bir sanatçı! Üstelik bir Müslüman! Ve dolayısıyla bu üç anlamda da sanat tarihinde bir ilk.

Şükran Moral,bir başka çalışmasında göğüslerini açıkta bırakan peştamalı ve yanında kadın kameramanıyla Galatasaray Erkekler Hamamına dalıverir! Gösterdiği gerçek hamam görüntüleriyle Batılının yüzyıllardır fantezilerini süsleyen sahte hamam imgesini alt üst ederken, bir yandan da Doğunun erkek egemenliğinin en katı şekilde yaşandığı yerde, en büyük tabusunu yıkar: erkekler hamamında bir kadın! Bu performansıyla Moral, cinsiyet rollerini ters yüz eder ve sanat tarihinin belki de en kışkırtıcı performansını gerçekleştirir. Ortaya çıkan sessiz gerilim öylesine şiddetlidir ki, (giyinik) kadın kameraman çekim sırasında dayanamayıp bayılır.



Resim 52: Şükral Moral, Leyla ile Mecnun, 2005. Video performans.

Bilinen Leyla ile Mecnun hikâyesini işleyen sanatçı, şüphesiz hikâyeye kendi yorumunu katmıştır. Çekimlerini yaşadığı İtalya'nın Palermo şehrinde bir hamamda gerçekleştirilen sanatçı, iki aşığın bir hamam köşesinde bu kez aşkları ile değil aldıkları uyuşturucunun etkisi ile kendilerinden geçmektedirler.



Resim 53: Şükral Moral, Transistanbul,1998. Video performans.

Şükran Moral, her türlü dönüşümün tranvest ile yakından ilgili olduğu görüşündedir. Bu tanımı doğrultusunda da bu yeteneğe kendisinin de sahip olduğu belirtmektedir ki bu çalışmada da bu yeteneği ele almıştır.

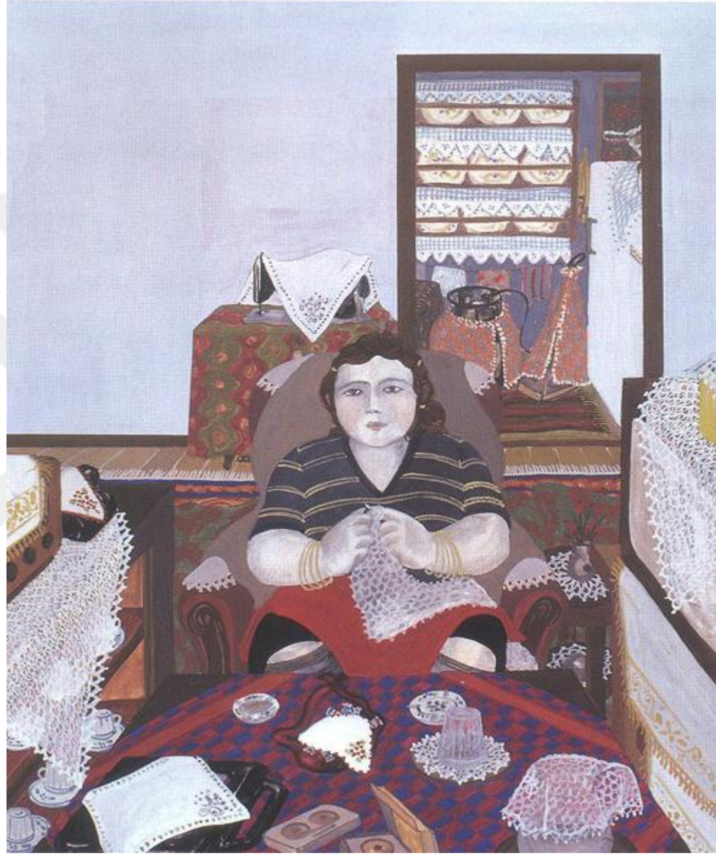
Sanatçının en çok ses getiren çalışmalarından birisi de bu eserdir. Bu eser için bir röportajda sanatçı, şu ifadelere yer vermiştir.

"Bütün mesele bunun çevresinde dönüyor! Oranı kapat buranı kapat, mini etek giyme, evlenmeden önce bir erkekle cinsel ilişkiye girme, şu, bu… Her şey kadının cinselliğiyle ilgili. Bu fotoğrafta, şiddet, cinsellik ve erotizm var. O olmasaydı daha mı az suçlu görülecekti kadın! Anne figürü mesela, nasıl da idealize ediliyor, cinselliğinden soyutlanıyor. Anne nedir ki, hizmetçi. Bir insanın cinsel oranını kesmek ne demek ya, korkunç bir şey! Yani evet erkekleri de sünnet ediyorlar ama sadece derisini alıyorlar, kadınların klitorisini. O zaman erkeğinkinin de ucunu kessinler bakalım ne olacak? Ben kadına karşı kullanılan bu çok sert şiddeti sembolik olarak kullandım. Benim suçum yok ki. Bu, toplumun suçu. Ben bunları gösteriyorum diye niye suçlu olayım, ben masumum." (Yücel, 2009).

3.1.9.GÜLSÜN KARAMUSTAFA

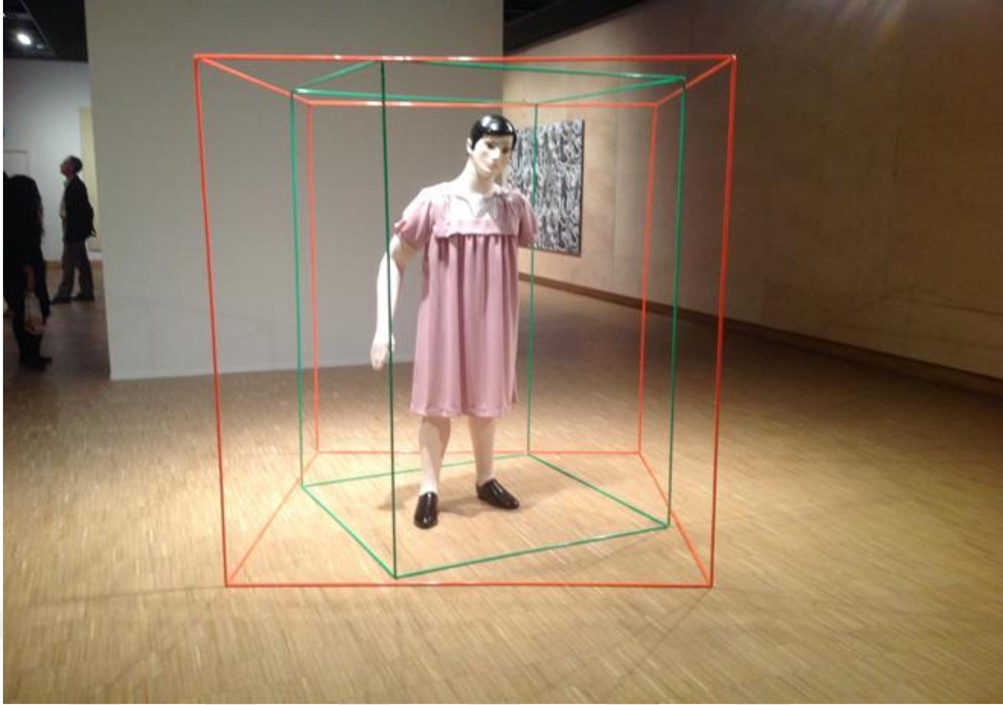
Gülsün Karamustafa, toplumsal bellek, kimlik gibi olgularla çalışan ve işlerinde gündelik yaşam unsurlarına sıkça yer veren, resimden hazır nesneye, enstelasyondan filme uzanan bir çeşitlilikle üretimini gerçekleştirmiştir. Her ne kadar 'geleneksel' bir dili kullanmış

olsa da ilk dönem resimleri, konusu ve anlatımı ile son dönem çalışmalarının bir anlamda habercisi olmuştur. Gündelik yaşam ve kadının ev içi hallerini, dönemin toplumsal yapısına göndermeler yaparak ifade eden Karamustafa'nın kadınları, erken dönem resimlerinde genellikle 'eş' ya da 'gelin' olarak tasvir edilmiştir. Sanatçı 'Örtülü Medeniyet' adlı çalışmasında, gelenek ve toplumsal cinsiyet rollerinin gerekleri arasına sıkışan kadını, ironik bir anlatımla, dantel örtülerin arasında bize bakarken resmetmiştir. (Sağlık, 2014)



Resim 54: Karamustafa, G. (1976), 'Örtülü Medeniyet', Özel Koleksiyon.

Karamustafa'nın çalışmalarında sorguladığı alanlar arasında "cinsel kimlik" gibi kimliğe dair konular da önemli yer işgal etmektedir. Sanatçının "Çifte Hakikat" çalışması, İstanbul sokaklarında üzerine kadın elbisesi giydirilmiş olarak bulduğu, erkek vitrin mankeni ile oluşturulmuştu ve mankenin etrafının kırmızı ve yeşil profiller ile çevrelenmesi aşk, saldırganlık, tutku, ateş, kan ve tehlike ile beraber umut, gençlik, hastalık, para, inanç gibi göstergeleri devreye sokmaktadır. (Arapoğlu, 2011).



Resim 55: Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat”, tekstil, demir, polyester, 192x170x171cm, 1987.

Çifte Hakikat çalışmanın detaylandığı versiyonları 1996 yılında Zürih’te gerçekleştirdiği “Kültür/İstanbul’dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi” isimli enstalasyonda ve 1998 yılında İstanbul ve Valencia’da sergilenen “Pekiştirilmemiş Görüntüler” çalışmasında görülecekti. Sistemin çatlaklarına, kenardakilere ve marjinallerine odaklanan bu projeler, iktidarların beden üzerinde kurdukları hegemonyayı sorgulamaktadır. (Arapoğlu, 2011)

Sanatçı, Fragmanlar (1999) adlı çalışmasında nesnelleştirilmiş bedenlerin pazarlanabilirliği ve değiştirilebilir özellikleri olduğu kadar duyusal ve cinsel olanı da vurgular. Yalnızca Karamustafa’nın kadınları, herhangi bir nesnellikten soyunmuş, çırılçıplak kalmış olmayıp, tarihi bağlamlarından da yoksun bırakılmışlardır.(Chang,A.) *Fragmanlamak* adlı çalışmada, sanatçının hayranlık beslediği oryantalist ressamlara yönelik bir eleştirisi de kaynaklık etmiş. Oryantalist ressamların, görmek istedikleri Doğuyu, parçalar halinde ve çevrelerinden yalıtarak verme eğilimlerini eleştiren Karamustafa, bir yapboz misali duvara yerleştirdiği seramiklerde, bazı oryantalist resimlere ait ayrıntıları parçalar halinde sunmaktadır. Oryantalist ressamların *fragmanlama* ediminin sonuçlarını bu kez kendisi fragmanlayan sanatçı, onları farklı bir söyleme kaynaklık edecek yeni bir düzeleme taşımış oluyor. (WEB_20,2013)

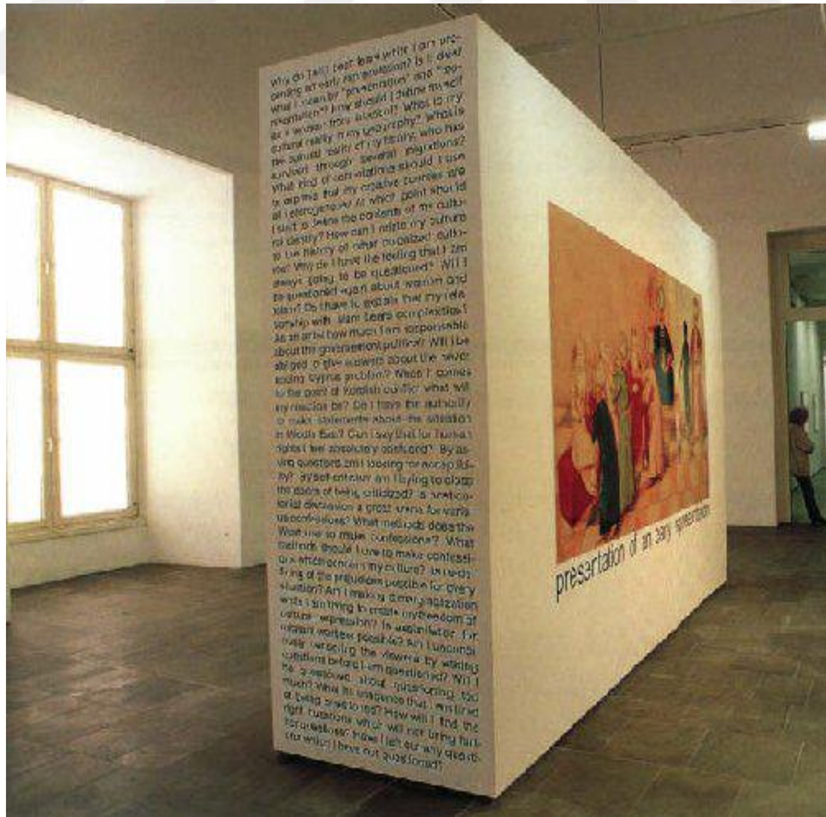


Resim 56: Gülsün Karamustafa, Fragmanları / Fragmanlamak, 1999. Enstelasyon

Sanatçının 'Erken Bir Teslimiyetin sunumu' isimli çalışmasında Oryantalist, batılı gözüyle doğuyu tasvir eden bir resmin büyütülmüş kopyası eşlik etmektedir. Güncel sanatın ifade yöntemlerinden olan buluntu nesne kullanımı, bu çalışmada da hazır bir resmin renkli fotokopisiyle gerçekleştirilmesidir. Osmanlı dönemi'nde geçen bu Oryantalist resimde, padişahın beğenisine sunulan cariyeler görülmektedir. Bu resmin çalışmanın bir parçasını oluşturma nedeni, Gülsün Karamustafa'nın feminist bakış açısıyla kadın bedeninin metalaştırılmasına getirdiği tepkiden kaynaklanabileceği gibi, aynı zamanda batının Oryantalist ve doğuya karşı önyargılı bakışını eleştirelleştirmesindendir. Çalışmanın diğer kısmında, resmin yanında yer alan büyük harflerle yerleştirilmiş olan soru dizisi batının doğu'lu gördükleri sanatçıya yönelttikleri önyargılı sorulardan oluşmaktadır. Sorularda doğu-batı çelişkisi, Türk kültürel kimliğinin "sömürgeci" batıdaki konumu, bir vatandaş olarak ülkesinde olup biten siyasal olaylardan dolayı sorguya çekilen "doğulu" birey bulunmaktadır. (Doğu'lu olarak kategorilendirilen bireye, Batılı üst bakışla yaklaşıldığından, sorular sorgulamaya dönüşmektedir; Sanatçı, Türkiye'nin sorgulandığı insan hakları gibi temel konularda sorgulanmaktadır.)(Ersen, 2008)



Resim 57: Gülsün Karamustafa, Erken Bir Teslimiyetin sunumu, Enstelasyon



Resim 58: Gülsün Karamustafa, Erken Bir Teslimiyetin sunumu, Enstelasyon

Sanatçının 2005 tarihli “Terzi Dikişi" videosu ile Pavyonlarda çalışan şarkıcı ya da dansöz kadınların yer aldığı bir defileden harekette, onlara dair hakları ve sorunları görünür kılmayı amaçlamıştır. “İşliyoruz/süslüyoruz". "Şarkı söylüyor/dans ediyorlar". “eğlendiriyorlar/dinlendiriyorlar" gibi sözcükler. Birinci çoğul şahıs kipleri ve üçüncü tekil şahıs kipleri arası geçişlerle hem var olan durumun gerçekçi bir tespitini hem de kadın hakları konusunu gündeme getirmektedir.(Arapoğlu, 2011.)

3.1.10 KADER ATTİA

Hristiyan Batı ile Müslüman Doğu’nun dünyaları arasındaki gerilim, çocukluk yıllarını Fransa ve Cezayir arasında geçirmiş olan Attia’nın sanatsal pratiğinde sürekli olarak işlediği bir konudur. Sanatçının bu videosunda, gümüş bir tabakta yığılı küp şekerlerin üstüne motor yağı dökülür. Beyaz katı madde siyah sıvıyı emdikçe dağılarak sanat, din ve siyasete dair açık uçlu metaforlarla dolu koyu bir parlak kitleye dönüşür. “İşlerimde beliren Maniheizm, tıpkı bu videodaki gibi, hayatın bir çelişkiler yumağı olduğu fikri üzerine kurulu […]” diyor Attia ve ekliyor: “Her biri belirli bir düzene ait iki ayrı bileşenden –şeker gıdaya, motor yağı yakıta– koyu, parlak, siyah bir kütleye geçiş gerçekleşiyor. Bu yeni kütlenin kimliği sadece kendisine karşılık veriyor.” (WEB_4)



Resim 59: Kader Attia,Cabinet of Wonter. Yerleştirme



Resim 60: Childhood, Kader Attia

Kader Attia'nın 'Childhood' isimli işinin görüldüğü fotoğrafda çocukların oynamayı sevdiği bir kaydırağın ufak bir bölümünü görüyoruz. Fotoğrafın en ön planında iki erkek gölgesi ve onların ortasında beliren pembe kaydırağın arkasında da kırık camların üzerinde duran bir kadın imgesi ile karşı karşıyayız. Burada önemli olan şey sanatçının işinin ne anlama geldiği değil de onun etrafında olup bitenlerdi. Sanatçı çocukluk dönemine ait nostaljik, mutlu bir atmosfer oluşturmuştu, bu durumdan gizli ve belki de suça dayalı yeni bir görüntü ile Yüzlerini görmediğimiz bu iki erkek gölgesi sanat yapıtının arkasındaki kadını mı gözetlemektedir. (WEB_19,2011)

3.1.11 NEZAKET EKİCİ

İşleri ve performansları, toplumsal cinsiyet, din, Türk-Alman kimliği, sanat tarihi ve mimarlık gibi konulara odaklanmaktadır. Fikirler, düşünceler, tasarımlar işlerinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçı fikirler gündelik hayattan, sosyal ve kültürel atmosferden gelip kendini performanslar ve enstalasyonlar olarak ortaya koymaktadır. Ayrıca Ekici, bedeni bir anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Bazen estetik fikir yalnızca bir beden olarak ortaya çıkıp, beden bir enstalasyonun parçası olarak belirip izleyici önünde bir sahnelemenin bağlamını

oluşturmaktadır. Hareket, mekân, malzeme, beden, eylem ve etkileşim konularıyla ilgilenen sanatçı Berlin ve Stuttgart'ta yaşamaktadır ve çalışmaktadır. (WEB_3)

Nezaket Ekici'nin Bir Türk Öpücüğü Yakala- Catch a Turkish Kiss adlı performansında da Türk ve Alman kültürleri arasındaki fark ele alınmaktadır. Yugoslavya 25 Mayıs Müzesi 'nde gerçekleştirdiği performansında sanatçının müzenin girişinde balo kıyafeti ile bir koltuk üzerinde uzanarak oturduğu ve izleyicileri beklediği görülmektedir. Gözlerinin bir maske ile kapalı olduğu ve çevreyi algılamadığı dikkat çekmektedir. Yerde yazan "Catch a Turkish Kiss" yazısının izleyicileri sanatçıyı öpmeye yönlendirdiği söylenebilir. Maske dolayısıyla sanatçının performansta anonim bir kişilik olarak yer aldığı ve diğer yandan öpücük teklifinin kişisel bir ilişkiye davet niteliği taşıdığı belirtilmektedir. İzleyicilerden cesaret edenlerin sanatçıya yaklaşarak öpmeye kalktıkları, ancak sanatçının karşılık o1arak buna izin vermediği ve bir gerilim yaşadığı belirtilmektedir (Erkayhan. 2011). Sanatçı ve izleyiciler arasında bir saat boyunca heyecan yaşanmıştır diyebiliriz. Kendini açmak (öpme teklifi) ve kapatmak (göz kontağı olmaması) arasındaki sürekli oyun değişiminin performansa gerilim kattığı düşünülebilir. İlk bakışta olayın, bir oyun gibi görülmesine rağmen daha derine bakıldığında iki kültür arasında bir problem yaşandığı görülmektedir.

Ekicinin çalışmalarında Türk kültüründe tabu olarak görülen ve kendisinin de ailesinden aldığı eğitimle kendi yaşamında yer eden bazı kurallara Alman kültüründen bakarak bu değerleri sorguladığı, fakat aynı zamanda bu değerleri reddetmek ya da negatif bir anlam yüklemekten kaçındığı görülmektedir.

Bunlara ek olarak, hem Türkiye'de hem de yurt dışında sanatçıların daha çok kapalı mekânları tercih ettiklerini, ancak galeri ve müze gibi kapalı mekânlar dışındaki alternatif mekânların kullanılmasının, çağdaş sanatı daha iyi yerlere götürebileceğine vurgu yapan Berlin kökenli Türk performans sanatçısının, Londra'nın ünlü caddelerinden Oxford Street'in hemen yanı başında yer alan tek Türk sanat galerisi Pi Artworks Londra'da, 3 gün boyunca tüm nesne ve aksesuarları öpücüklerle doldurduğu bilinmektedir.

Bu performans için galerinin bir bölümünün içerisinde anne ve babasının resimlerinin yanı sıra kardeşlerinin de fotoğraflarının yer aldığı ev ortamına dönüştürüldüğü belirtilmektedir. Ekici'nin solo sergisinde, bütün alanı dudak izleriyle kaplama gayreti bir işkenceye dönerek bir acıyı da hatırlatan güçlü bir süreci resmetmektedir. Ekici'nin bu tavrının onun Türk tabularına olan aykırı yönünü gösterdiğini söyleyebiliriz. Oda içerisinde

kırmızıya dönen duvarların, yatak ve yastıkların, ayna ve diğer mobilyaların, hatta kıyafetlerin aslında çok şey anlattığı görülmektedir.



Resim 61: Nezaket Ekici, Bir Türk Öpücüğü Kondur. Performans.



Resim 62 Nezaket Ekici, Bir Türk Öpücüğü Kondur. performans.

Bunların yan sıra Nezaket Ekici, geleneksel sanat yapmanın felsefesinin bu kadar ağır olmadığını, ama güncel sanatta daha çok felsefe düşüncesi olması gerektiğini savunmaktadır. Ekici'ye göre, bu yüzden konsept sanatta bir akıl, düşünce vardır ve bunu ne için ve neden yapılıyorsa kendi performans sanatında aynıdır. Kalkan (2012), " Günümüz sanat ortamında çağdaş/güncel sanat yaklaşımlarına ilişkin sanatçı, eleştirmen ve sanat galericilerinin görüşleri" isimli yazısında Ekici'nin öylesine performans sanat yapmadığını, onun bir felsefesi bir düşüncesi, anlamı, konsepti olduğunu ve nerede olup, nereye gittiğine, ne için yaptığına, çeşitli anlamlar koymak istediğini ve bir felsefeye yaklaşmak istediğini belirtmektedir.

Bunlara ek olarak Ekici, her insanın farklı olduğu gibi izleyicilerinde farklı olduğunu ve bazı izleyicilerin sergilere bilinçli katıldıklarını, belli bir sanat tarihi birikimine sahip olduklarını ifade etmektedir (Kalkan, 2012). Özellikle Nezahat Ekici'nin sanatçı izleyici etkileşiminin artırılması gerektiğini, bunun için de sergilerden sonra izleyiciye yönelik konferans ya da söyleşiler yapılması gerektiğini, çağdaş sanat sergilerinin hastane gibi izleyicilerin yaşam alanlarında yapılabileceğini savunduğu bilinmektedir.

Ekici, bu düşüncesini şu sözleriyle dile getirmektedir: 'Daha çok insanları, izleyicileri güncel sanata yaklaştırmak için çeşitli mekânlar çok önemli, belki bu insanların sanatla fazla ilgisi yok ama hastaneye gittiklerinde orda bir iş ya da bir sergi yapılırsa bu sanatla izleyiciyi birbirine yaklaştırır. Çoğu zaman izleyici sergiye geliyor işe bakıyor ve sonra gidiyor. Ama bence bazı şeylerin daha iyi oturması için izleyici sanatçıyla konuşmalı iletişime geçmeli bence. Arada iletişim lazım bazen bu olmuyor. İzleyici bir tarafta, sanatçı bir tarafta ve ortada eleştirmen. Hepsi bir araya gelse sohbetle daha iyi olacağını düşünüyorum. Çünkü bu izleyicinin de bir düşüncesi var başka bir fikri olabilir. Hepsi birleşse belki daha başka düşüncelere gidilebilir. O yönden belki sergiden sonra sempozyumlar, konuşmalar, konferanslar olmalı. Sanatçıyla bir taraftan sohbet edip tanıştırmak, küratörle sohbet edip, eleştirmenle iletişime geçmek çok iyi olur bana göre. Ama sergide sadece açılış oluyor. Aslında açılış akşamı ya da başka bir gün güncel sanatla ilgili bir konferansın ya da söyleşinin olması izleyiciye daha çok yardım edebilir.'



Resim 63: Nezaket Ekici, Hapishanede gerçekleştirdiği performans

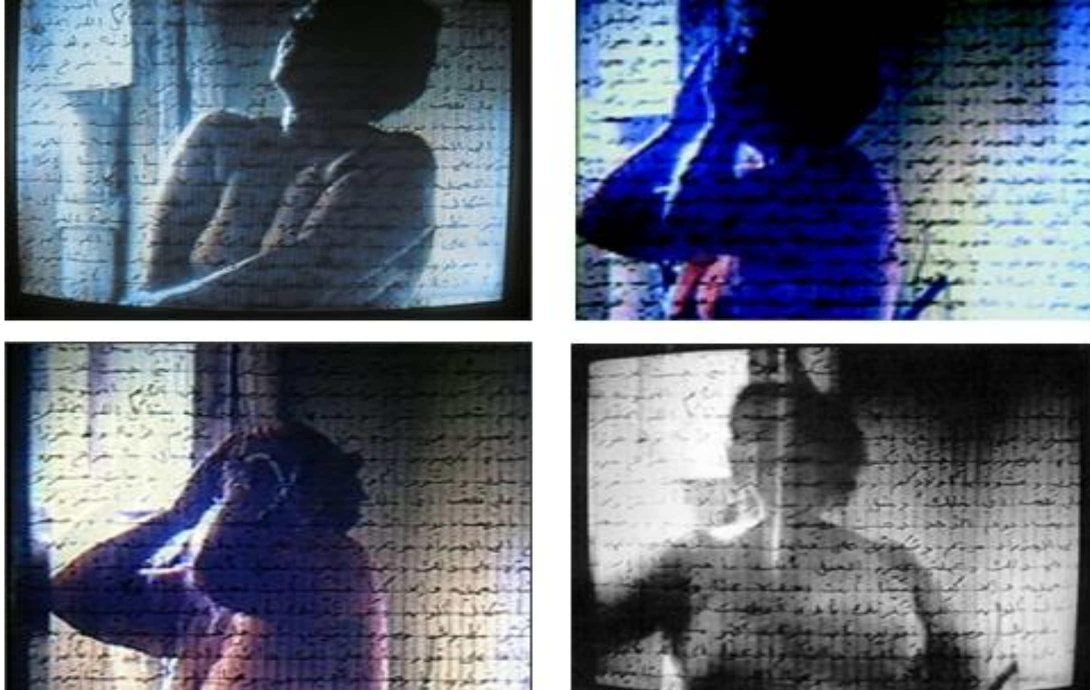
3.1.12.MONA HATOUM

Mona Hatoum, 1952 yılında Lübnan doğmuştur. Lübnan doğumlu olmasına karşın sanatçı kendisini Lübnanlı olarak tanımlamamaktadır. Beyrut University College'de eğitim alan sanatçı, reklam ajansında çalışmaya başlayarak iş dünyasına giriş yapmıştır.



Resim 64 Over My Dead Body, Mona Hatoum, 204*304 cm Billboard, 1988

1975 yılında Londra'ya yerleşen sanatçı, 6 yıl boyunca eğitimine devam etti. Bugüne kadar farklı konularda eserler veren sanatçının eserlerinde siyasete, cinselliğe ya da vücut algısına getirilmiş yorumlara rastlamak mümkündür. Sanat dünyasında adından söz ettirmesini sağlayan eser ise "Mesafe Ölçüleri" olmuştur.



Resim 65 Mesafe Ölçüleri, Mona Hatoum, video, 1988

1988 yılında sunduğu bu çalışmada kadın cinselliğini ele alan sanatçı, 15 dakika süren video çalışmasında annesini kullanmıştır. Annesini duş alırken sunan sanatçı, Arapça el yazısı yazılar ile kendisini ifade etmektedir Lübnan doğumlu sanatçının annesi de Filistinlidir ve Hatoum, Lübnan iç savaşının yanında Filistin – İsrail çatışmalarını savaş görselleri kullanmak yerine kadın cinselliği ve Arapça yazılar eşliğinde sunmayı tercih etmiştir. Çok ses getiren bu çalışma Londra Film Festivalinde, AFI Ulusal Video Festivalinde ve de Montreal Kadın Film ve Video Festivalinde gösterilmiştir.

. Filistinli kökenleri nedeniyle çalışmaları uzun yıllar siyasi bir perspektifte okunsa da gerçekte çok daha kişisel bir alandan beslenen Hatoum'un yapıtları, annesiyle olan gündelik sohbetlerinden, dinsel aidiyete, cinsel kimlik oluşumundan, ülkesiyle kurduğu iletişime uzanan geniş bir alana nüfuz eder. Sanatçı 1990'ların başından itibaren izleyiciyi estetik çekiciliğiyle büyüleyen, aynı zamanda tekinsizlik hissi ve tehlike ihtimaliyle karşı karşıya bırakan büyük ölçekli yerleştirmeler üretmeye başlamıştır. Heykellerinde ev içine dair gündelik nesneleri, yabancı, tehditkâr ve bazen de tehlikeli nesnelere dönüştürmüştür. (WEB_25,2012)

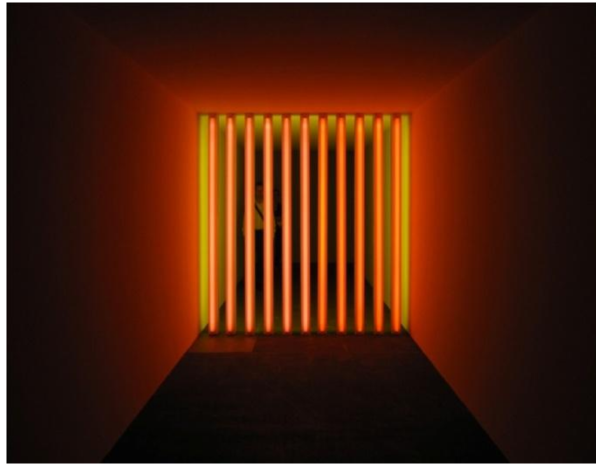
Bedenini, belli belirsiz bir siluete dönüştüren Filistinli sanatçı Mona Hatoum yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları ifade etmek için kendi kişisel geçmişinin içsel dramlarını sergilemiştir. Kendini örtü veya peçeyle sarılmış ya da çıplak olarak kafes benzeri şeffaf bir kutu içinde sergileyen sanatçının çıplak bedeninin arkasında Arapça sözcükler vardır ki tenine mühürlenen bu sözcükler aracılığıyla o, beden yazısına göndermelerde bulunur. (WEB_23,2015)

Bir başka çalışmasın dada kendi topladığı kasık tüylerini sandalye üzerine bir üçgen şeklinde yerleştirdiği '*Jardin Public'* böyle bir işi İngilizce de kasık tüyü anlamına gelen *pubic* ve kamu anlamına gelen *public* kelimeleriyle oynuyor sanatçı. Kadını temsil eden tüy bahçesinin kamuya mal olmuş bir park olamayacağından bahisle kadının toplumdaki haksız yerini sorgulamaktadır.



Resim 66 Mona Hatoum, *Jardin Public* , yerleştirme.

2002 tarihli "*Sondaki Işık*" (*Light at the End*) adlı eseri, Loş bir koridorun sonunda demir bir çerçeveye asılmış altı kızıl ışık çubuğunun cazibesine kapılan seyirci ancak ışığa yaklaştığında çubukların yakıcı ızgara telleri olduğunu fark eder ve geri çekilir. Sanatçı aynı anda güzel ve tehlikeli olan işlerinde işte böyle bir gel-git yaratır. Hatoum'un yarattığı tehditleri seyirciyi kendi alanına çekmek için kullandığı stratejinin bir parçası olarak görünmektedir. Sanatçı kendisini öteki olarak gören seyircisiyle arasında kalan alana dönük tehditler kurgulayarak bu alanı işgal etmektedir. Ne kadar tehlikeli olsa da ortak bir alan yaratmak, belki de arayı kapatmak istemektedir. (WEB_15,2012)



Resim 67 Mona Hatoum, The Light at the, yerleştirme.

‘Look No Body’ (1981) sanatçının ilk yıllarına ait işler arasında gösterebileceğimiz bir örnek ve beden üzerine yapılan hâlâ en iddialı işlerden biri. ‘Look No Body’de izleyicilerin gizli yerleştirilen kameralar ile görüntülerini kaydetmiş ve bu görüntüleri cinsel organ imgeleri ile aynı duvar üzerine yansıtmıştır Hatoum. İç gösteren bir düzenek içine girmiş gibi bir his uyandırıyordu insanda. Hatoum’un, kendi bedeninin içine yaptığı endoskopik yolculuklar ile şekillenen ‘Corps étranger’ (1994), bedenin kendisini de yabancılaştıran yerleştirmesi ‘Deep Throat’ (1996) da beden odaklı önemli çalışmalarındandır. (WEB_14,2011)



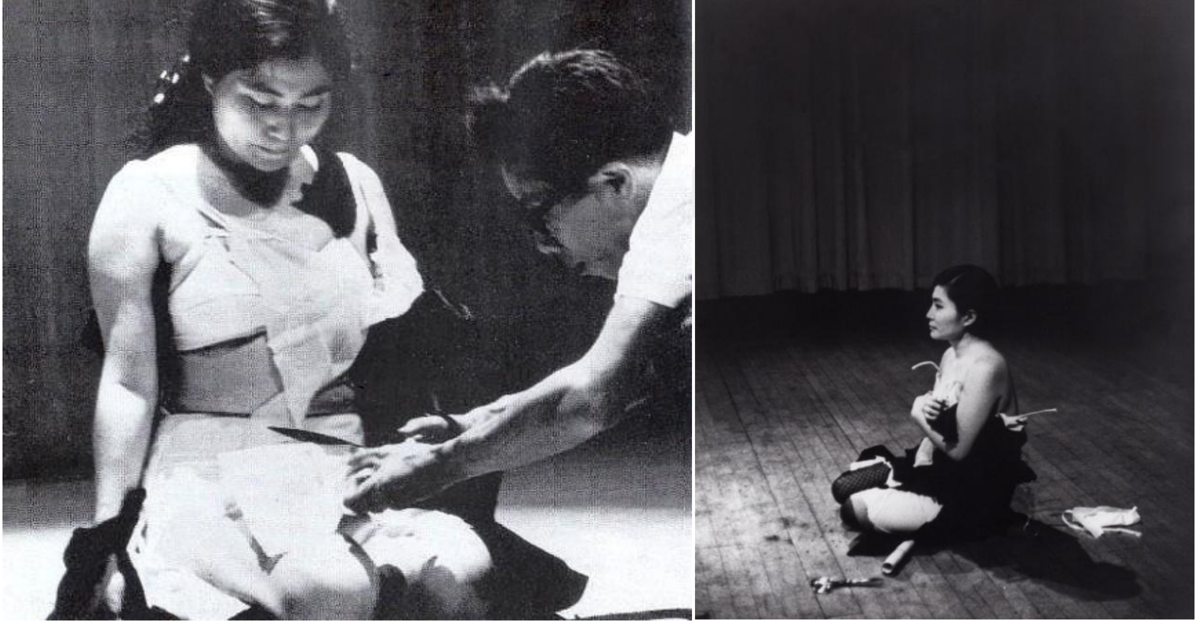
Resim 68 Look no body!, 1981, photo documentation of the performance at Basement Gallery, Newcastle-upon-Tyne, 1981.

3.1.13. YOKO ONO

Yoko Ono, 18 Şubat 1933 tarihinde Japonya‘nın başkenti Tokyo‘da doğmuştur. 1960’ların unutulmaz ikonlarından, barış aktivisti, kadın hakları savunucusu, müzisyen, şair, Yoko Ono, kadınlara pasif bir rol biçen Japon terbiyesine göre yetiştirilmiş, 1950′lerde New York’a yerleşerek kendisini özgürleştirmeyi başarmıştır. O dönemde happening ve performans denemelerine girişen Ono, 1964′te “Cut Piece” isimli performansla ünlenmiştir

(WEB_23,2015). Yoko Ono bu önemli feminist çalışmasını 1960 yıllardan 2000'li yıllara kadar taşımayı da başarmıştır.

1964 yılında New York'a dönen Ono, Carnegie Resital Salonu'nda 'Kesilmiş Eser'i sergiledi. En güzel giysilerini giydiği performansında sanatçı, o zamanlar son derece fakir olmasına rağmen, seyirciye değerli bir şeyler vermek gerektiğini düşündü, kıyafetli geldiği sahnede dizleri üstünde oturan sanatçı, katılımcıların giysilerini bedeninden kesip ayırırlarken tepki vermeden oturdu. Sunuma seyirciler de katılıyordu ama aslında ne olup bittiğini anlamadılar, bunun bir striptiz olduğunu düşünüyorlardı ama aslında esas nokta Zen Budizm'deydi. Ono'nun esinlenmesi Buda'dan ve her şeyini, hatta ailesini bile nasıl geride bırakıp gittiğinden geliyordu. Eserin altında yatan konu kadının -büyük olasılıkla kendisinin- çektiği acıyı vurguluyordu. 'Hayatta kalma modu'nda çalışıyordu.



Resim 69 Yoko Ono'dan 'Kesilmiş Eser' (Cut Piece, 1964) Yoko Ono'nun Yeni Çalışmaları, Carnegie Resital Salonu, New York, 21 Mart 1965

Ono 1966'dan 1971'e kadar, her ikisi de MoMA sergisinde yeralan 'Film No. 4' (Bottoms) (1966) ve 'Fly' (1970) de dâhil olmak üzere, yaklaşık 21 siyah-beyaz film yaptı. Çeşitli çıplak popo görüntülerini hareket halindeyken filme aldı ve çıplak bedeninin değişik bölümlerinde yürüyen bir böceğe odaklanarak yakın çekim yaptı. Ayrıca MoMA'da sergilenmeyen, hatta adı bile geçmeyen 'Rape' (1969) ve 'Erection' (1971) gibi tartışmalı eserlerde yarattı. (WEB_5)



Resim 70 ‘Yoko Ono: One Woman Show, 1960–1971’ 2015 The Museum of Modern Art, photo by Thomas Griesel)

3.1.14 RENEE COX

1960 yılında dünyaya gelen Cox, Jamaika doğumlu Afrikalı ve Amerikalıdır. Annelik ve kurumsallaşmış din gibi toplumsal konulara olan eleştirilerini eserlerine yansıttı. 1994 yılında adını duyurduğu eseri bir oto portre olan Yo Mama’yı sergileyerek dikkat çekti Siyah, yüksek topuklu olan ayakkabısıyla duran Cox, elinde de bir silah tutarmışçasına 2 yaşındaki oğlunu tutuyordu.



Resim 71 Yo Mama, Renee Cox, 1994

Büyük ses getiren bu çalışması 1998 yılında Cristinerose Gallery'de sergilenirken, bu galeride eseri segilenen ilk kadın sanatçı olmuştur. Fransa'nın tanınmış gazetelerinden Le Monde'nin kapağına kadar taşınan bu çalışma, Cox'un en başarılı eseri demek çok da yanlış olmayacaktır.

2001 yılında Brokklyn Müzesi'nde çok enteresan bir eserini sergileyerek yeniden adının büyük yankılar uyandırmasına neden olmuştur. Leonardo da Vinci'nin ünlü Son Akşam yemeği adlı eserini uyarlayan sanatçı, eserde yine çıplaklığa yer vermiştir.



Resim 72 Yo Mama's Last Supper, Renee Cox, 2001

Cox'un eser ile ilgili yorumu ise şu şekildedir: "Hristiyanlık Afro-Amerikan toplumda büyük yer edinmiştir, ancak bizlere temsiliyet gücü verilmemiştir. Ben bu klasik senaryolara farklı renkteki insanları dâhil etmeyi görev edindim." Bu açıklaması ve eseri büyük tartışmaları da beraberinde getirdi. Roma Katolik dünyasında büyük yankı uyandıran bu olay, müzelerde terbiye standartları uygulamasına gidilmesine kadar yol açmıştır.

Cox'un 'Olypianın oğlanları (2001)'adlı yapıtı ön yargılı "siyah kadın" imgesini cesur bir tutumla ele alır, çünkü kendi imgesini de her günkü benliği ve anne kimliğiyle (çıplak olsa da) yansıtır. Cox, bu "nü" göndermesinde çıplak, tıpkı Batılı fotoğrafçıların öteki ırkları tasvirinin "nü" değil, her zaman çıplak olması gibi. (Antmen, 2013)



Resim 73 Renee Cox,Olympia’nın Oğlanları,2001, fotoğraf

3.1.15. YASUMASA MORİMURA

1951 doğumlu Japon sanatçı, 1980’lerin başından bu yana kutlamak ve yermek söylemlerini bir arada ele alan ve aynı zamanda da bu söylemlerin kalıcı etkilerini ileten hikâyeleri fotoğraflayarak kendisine sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Mevcut eserleri mizahi bir yaklaşımla yeniden oluşturan sanatçı, bu alanda 50’ye yakın projeye imza atarak isminin duyulmasını sağlamıştır. Cindy Sherman ile kıyaslanan Yasumasa, eserleri için kullandığı mevcut eserlere günümüz toplumlarında yeniden hayat verdiğini ifade etmektedir.

Toplumsal cinsiyet yaklaşımları üzerine de yoğunlaşan sanatçı, bu ayrımcı söylemlere dikkat çekmek için farklı kılıklara girdiği eserler vermiştir. Peruk takarak ya da makyaj yaparak başka kimlikleri taklit eden sanatçı, cinsel arzuların dişiliğe göre değil karşıdaki kişiye göre şekillenmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Yasumasa Morimura’nın yapıtlarında sabit kimlik, “evrensel” birey, yaratıcı deha yoktur; her şey, o şeyin karşıtı olarak ortaya koyulur: Batı, Doğu olarak sunulur, kadın bedeni erkek bedeni aracılığıyla ortaya konur ve sanatsal yaratıcılık, salt yeniden-yaratma edimi yoluyla etkisizleştirilir. Bu anlamda, sanat aracılığıyla farklı kültürel yaklaşımlar arasında bir köprü söz konusudur, ama imge ile çözüme kavuşturulmamış gerilim, bu çabanın zorluğunu,

hatta olanaksızlığını yansıtır. Bu tavır, ‘Time’ dergisinin özel sayısındaki kapak imgesi ile karşılaştırıldığında çok farklıdır; derginin kapağında, bilgisayar ürünü görüntüleme yoluyla bir araya getirilen farklı ırksal özelliklerin kusursuz uyumu görülmektedir. (Antmen, 2013)



Resim 74 Daughter of Art History, Yasumasa Morimura, 1998



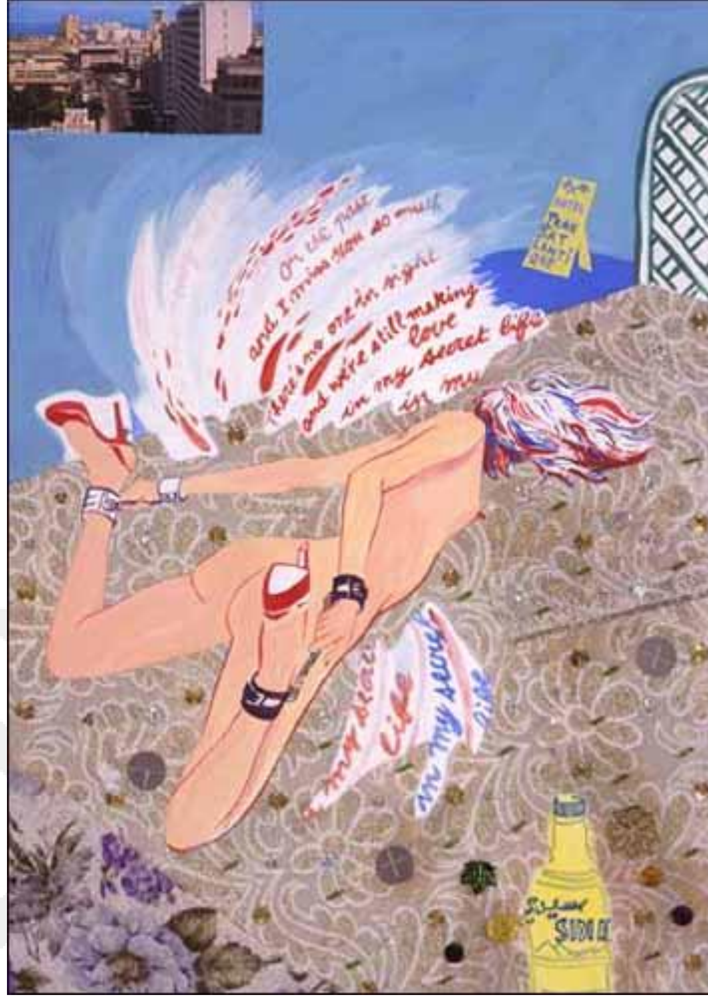
Resim 75 Yasumasa Morimura, Looking Back, Mirror, resim



Resim 76 Yasumasa Morimura, Marliyn Monroe, fotoğraf

3.1.16. LAMİA ZİADE

Orta Doğu sanatının tüm dünyada ilgi görmesine neden olan, ülkelerini temsil eden, yeni ve farklı işler üreten isimlerden biri de Lübnanlı genç sanatçı Lamia Ziade'dir. Sanatçının Pop-art tarzındaki işlerinde Doğu estetiğinin izlerini görmek mümkündür. İlk bakışta Tom Wesselmann'ı akla getiren işlerinde Ziade, Doğu'nun kadın üzerine yarattığı tabulardan, bastırılmışlığın dışa vurumunu ve seksüel bakış açılarını irdeliyor. Farklı malzemeleri bir arada kullanan Ziade'nin en önemli serisi "I'm so glad for you found me..."dir. Popüler kültür ikonlarını, yerel kumaşlar ve çeşitli malzemelerle tuvale aktaran sanatçı, kadın cinselliğini öne çıkartıyor. (WEB_26, 2014) Ayrıca sanatçı, çizimleri ve yerleştirmelerinin yanı sıra pop formları, hem içerik sığlığını hem de görsel iki boyutluluğunu minyatürün iki boyutluluğuna dayanan ilistrasyonlarıylada tanınmaktadır.



Resim 77 Lamia Ziade, resim,"I'm so glad for you found me" resim

3.1.17. SHİRİN FAKHİM

Diğer bir İranlı sanatçı Shirin Fakhim (1973-…) de çalışmalarında absurd ama sempatik heykelleriyle ilgi çekmektedir. Fakhim'e göre, devrim öncesi ve sonrasında kadının rolünün değişimi gözlemektedir. Toplumda iki ayrı uç yaşanıyor; kadınlar bir taraftan örtünme (çarşafa bürünmek) zorunda bırakılırken, diğer yandan da birçok kadının cinsi istismara sürükleniyor olasıdır. Seks endüstrisinde hızlı artış yaşanıyor olmasını bu sebebe bağlar ve kadını örten de, seks objesine dönüştüren de aynı 'baskı'dır der.

Fakhim de bunun altını çizmek için bulunmuş malzemeleri bir araya getirerek, yuvarlak formları tekrar ederek kadın vücutlarını yaratmaktadır. Şişme bebekle bez bebek arası melez bir figür (kadın) yaratan sanatçı, onları seksi dantel iç çamaşırlarıyla, korselerle, sivri topuklu çizmelerle, fetiş objeleriyle, mutfak araçlarıyla ve bunların yanı sıra İran'da

kadınların başörtüsü olarak kullandığı ' hicap'la beziyor. Fakhim'in figürleri kimi zaman travesti de olabilmektedir. Yerleştirmelerinde bu figürlerin seks endüstrisinde iş yaptıklarını ve bu yolla para kazandıklarını vurgulamak için abaküs, kumbara, para kesesi gibi objeler de kullanıp, bu sayede, "kadınlık"ın, cinselliğin, trajik ve acı yanını gözler önüne sermiş olmaktadır. (WEB_26,2014)



Resim 78 Artist Profile, Shirin Fakhim, yerleştirme



Resim 79 Tehran Prostitutes, Shirin Fahrami, yerleştirme



Resim 80 Shirin Fahrami, Tehran Prostitutes yerleştirme.

3.1.18. ADEL ABİDİN

Iraklı-Finlandiyalı sanatçı Adel Abidin, politik temalı işleriyle bilinmektedir. Adel Abidin Arap kültüründen gelen. Baskı ve savaştan kaçan sanatçı kuşağının temsilcilerindendir. Çoğu Avrupa kentlerine yerleşen göçmen sanatçıların farkındalıklarını, geldikleri ülkelerin kültürel ve duygusal nitelikleri arasındaki farklılıklarla (ve bu niteliklere olan eleştirel mesafeleriyle) şekillenmiştir ve bu deneyimden ilham alırlar. Mekânsal ve kültürel göçebelik çerçevesinde tanımlanan eserleri, medyadaki maniplasyon, sansür, toplumsal cinsiyet meseleleri ve Batının Arap dünyasına olan klişeleşmiş, ön yargılı bakışı gibi kavramları keskin bir ironiyle ele alır.

Santçının agresif tavırlı feminist videosu Ping Pong Finlandiya, Mısır, Fransa, Venedik gibi yerlerde sergilenmiştir. (WEB_6) Videoda hızlı ve saldırgan vuruşlarla, agresif bir oyun çıkaran iki kuvvetli oyuncunun masa tenisi maçından bir kesit sunmaktadır. Video hakem için bile oldukça heyecanlı bir maçtır. Ancak genç ve güzel bir kadın ağ rolünü üstlenmiştir. Her

vuruş kadının vücudunda bir bere olarak belirir, yine de o fiziksel acıya katlanıp, sessizce acı çekmeye devam etmektedir.

Sanatçıya göre kadın burada doğurganlığı ve dolayısıyla yaşamı temsil etmektedir. İki hırslı oyuncu arasında kalan kadın, masadaki pozisyonunda, yaşam kaynağı olan iki noktayı eliyle kapatıp. Darbelerden korumaya çalışmaktadır. Böylece sanatçı Ping Pong oyuncuların rollerini ve güçlerini kavramsallaştırarak, videoda bulunan her bir öğeyi sembol olarak kullanarak bir iş ortaya çıkartmaktadır. Buna rağmen, bu sembolizm keyfi bir düzeyde işlemektedir. Sanatçı "işinin yorumunu da izleyiciye bıraktığını" belirtmektedir. Dolayısıyla, Ping Pong farklı yönlerden ve bakış açılarından -örneğin cinsiyetçi ideolojiler, jeopolitik konular ya da biyopolitika üzerinden- okunabilir. İş zıt kutuplar arasında gidip gelirken, izleyiciyi de bu gelgit durumu içinde konumlandırarak zorlar. Çalışmada izleyici oldukça güzel bir şekilde kaydedilmiş bu acımasız eyleme tanıklık ederken, bu eylemin hem tanığı hem de suç ortağı haline gelmektedir. (WEB_7)



Resim 81 Adel Abidin, Ping Pong, Video performans. Fransa

Sanatçı Irak doğumlu olmasının sanat yaşamına etkisini ise şu şekilde açıklıyor: *Orada doğup büyüdüm ve ben orada bir sanatçı olmayı seçtiğimde gerçekten de bunun için en kötü zamanlardan biriydi, yaptırımlar çok ağırdı. 90'larda Irak çok kapalı bir yerdi ve dışarıdaki dünyadan hiç haberimiz yoktu. Sadece kendimizi görebiliyorduk orada. Ancak*

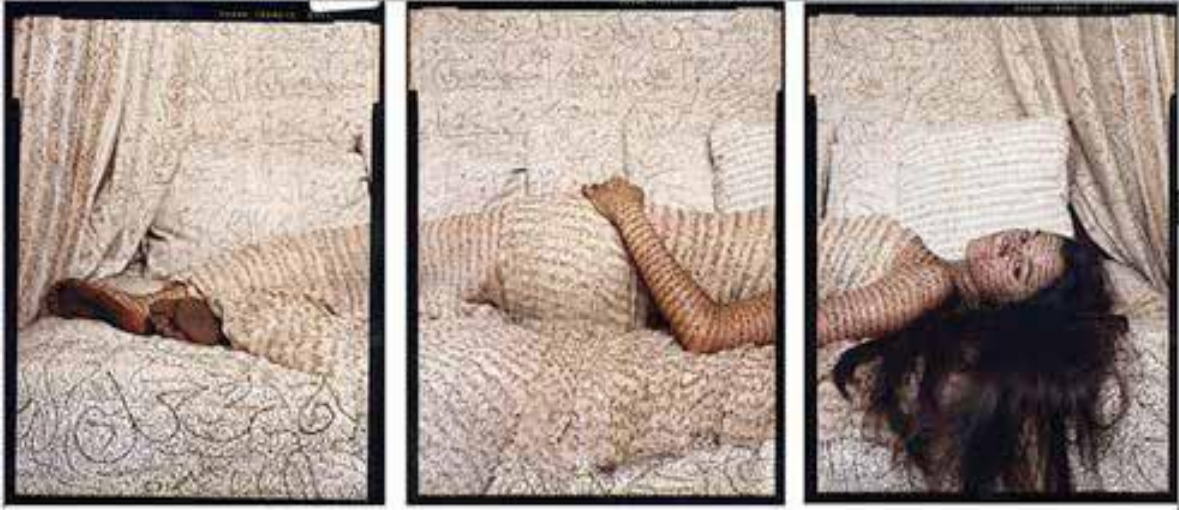
sanat böyle bir şey değil, orada hep bir şeyleri kaçırıyormuşsunuz hissi vardı. Irak'ı terk etmemin sebebi de bu. Ancak o kültür mirasının bana kazandırdığı şeyler de var tabii. Bir üçüncü göz kazandırdığını söyleyebilirim mesela, olayları farklı yorumlamak açısından. Bu da benim kariyerim için ilginç oluyor. demektedir . (WEB_18,2011)

3.1.19. LALLA ESSAYDİ

Oryantalizm kavramının görsel sembollerinden olan doğu imgesi ve Osmanlı'ya ait harem, odalık vb. gizemlere duyulan ilgiyle şekillenmiş fantezi, cinsellik içeren klişe imgeler ve günümüzde de bazı fotoğrafçılar tarafından tekrar edilmekte, tüketilmektedirler. Lalla Essaydi (1956, Fas) yıllarca Suudi Arabistan'da yaşamıştır. Essaydi'nin fotoğraflarında, Arap alfabesine ait yazılarla bütünleştirilmiş, Arap Dünyası kadınlarının kimliklerine Essaydi'nin kişisel deneyimlerine dayalı görüntüler vardır. Çalışmalarında resim, video, film, enstalasyon, analog fotoğraf tekniklerini kullanmaktadır. Serilerini oluşturan fonografik imgeler biçimsel ve düşünsel temellerini batı dünyasında yerleşmiş olan oryantalist mitolojiden almaktadır. Essaydi, fotoğraflarındaki kaligrafik Arapça yazılar kadınların suskun dünyasının eğitim ve okur-yazarlık ile aşılabileceği gerçeğine gönderme yapmak için kullandığını söylemektedir. Kadınların kapalı iç mekânlardaki fotoğrafları 'Kadın' kavramının erkek egemen toplumlardaki ve erkek gözünden algı ve beklentilerini simgelemekte, Arap ve İslam kültürünün etkin olduğu geniş bir coğrafyanın görsel verileri ile şekillenmektedir.

Fotoğraflarını kısmen otobiyografik olarak değerlendiren Essaydi, bir kadın olarak hem batılı hem doğulu kimliğinin, geçmişte ve bugünde varoluşunun deneyimlerinin sonucu olarak tanımlamaktadır

Converging Territories (2005) serisi sanatçının Fas'taki ailesine ait geniş evde çekilmiştir. İkinci seri *Les Femmes du Maroc* (2009) sanatçının Boston'daki stüdyosunda üretilmiştir. Özellikle modellerin hepsi Arap kadınlarından seçilmiştir. Bazı fotoğrafların üçlü dörtlü parçalardan oluşması kadın hayatının evrelerini simgelemektedir. (Özdal, 2013)



Resim 82 Essaydi, *Les Femmes Du Maroc*, Harem Beauty, 2008.



Resim 83 Essaydi, *Converging Territories*, Harem 14, 2005.

Doğu kökenli, Faslı sanatçı Lalla Essaydi'nin "Reclining Odalisque" adlı üç adet kromojenik baskı eserinde de kadın bedeninin temsilcilikleri ile "İslami Hat" sanatını birleştiren bir başka yapıtıdır. Yatan bir kadın figürü üzerine yine Arap Alfabesi ile yazılmış

yazılar, Arap kadın kimliğinin karmaşık gerçeğini tasvir etmiştir. Sanatçının bu eşsiz bakış açısıyla batı resim geleneğine uygun oryantalist bir mitolojiyi yakalamıştır.



Resim 84 Lalla Essaydi'nin "Reclining Odalisque"2015, fotoğraf üzeri yazı

SONUÇ

Feminizm tarihi feminist düşünürlerin ve feminist hareketlerinin hikâyesini içermektedir. Kültür ve zamana göre dünya üzerindeki farklı feministler farklı amaçlarla ve farklı sebeplerle ortaya çıkmıştır. Çalışmamızda incelenen birçok feminist sanatçılara göre; kadın hakları doğrultusunda bir şeyler başarabilmek için ortaya çıkan tüm hareketlerin feminist hareketler olarak sayılması doğrudur.

Feminizm batı topraklarında doğan bir düşünce olmasına karşın; kadının en çok baskılandığı yerlerde yani Doğu toplumlarında çok daha ses getirmiş bir olgu olarak karşımıza çıkar. Doğu Batıyı ahlaksızlığın kalesi olarak görürken; batının da doğuyu gizemli, mistik, cinsellik çağrıştıran topraklar olarak tarif etmesi, tüm tartışmaların kadın üzerinden yapıldığının da güçlü bir kanıtıdır. Tüm feminist hareketler ve buna paralel olarak yapılan eleştiriler bu noktadan sonra gelmiştir.

Batılı feministlerin ayrıcalıklı konumları nedeniyle gelişmekte olan ülkelerin kadın hareketine uzak durdukları, gelişmekte olan ülkelerdeki kadınların da Batılı kadınların taleplerini ciddiye almadığı, kültür emperyalizmi korkusuyla öteki kültürü eleştirmek ve çözümlemekten kaçındığını belirtilmiştir. Doğu'da feminist hareket ulusal kurtuluş mücadelelerinde hem önder hem taraftar olarak katılmış, oynadığı rolle hane içi rol arasında bir benzerlik olmuştur. Bu karmaşa içinde yaratılan erkeğin hâkimiyeti, kadının yardımcılığı söylemidir. Batılı kadın çok daha önce evin dışına çıkarak, aileyi, çocuk doğurmayı, evliliği sorgulamış, anneliğin bir kader olup olmadığını tartışmıştır.
Hâlbuki yoksulların yarattığı kadın hareketi aileyi güçlendirmeyi hedeflemiştir.

İslam ülkelerinde var olan kadın hareketi ise kendi kültür ve dinlerinin bir gereği olarak başörtüsüne saygı gösterilmesini istemiş ve temel argümanlarını dini referans göstererek yapmışlardır.

Sonuç olarak feminizm dünyanın pek çok yerinde eşit hak talebi ile ortaya çıkmış, ancak kimi zaman kadın ulusun ve milletin simgesi olarak görülmüş, kurtuluş ve kimlik mücadeleleri bunun üzerinden yürütülmüştür. Kadınlar ise politikalarını cinsel kimlik söyleminden arındırarak, ulusal ve toplumsal kurtuluş hareketi üzerine mevcudiyetlerini sergilemişlerdir. Ülkelerin dinsel, etnik ya da bölgesel cemaatlerin politikaları içerisinde şekillenen ve kimlik politikası ile desteklenen politikalar, kadınlara toplum içerisinde görünürlük ve aktiflik kazanmıştır. Kimlik politikalarının yeniden üretildiği yerlerde ise kadın ve aile ön plana çıkartılarak politika bunun üzerinden yapılmaktadır.

KAYNAKÇA

-Ahmed,L. 1992, Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate, (New Haven; Yale University, 1992), 152-153.

-Akbulut, D. (2006). “ Resim Neyi Anlatır.” İstanbul: İstiklal Kitabevi. 38

-Akşit, E.E. (2008) “Osmanlı Feminizmi, Uluslararası Feminizm ve Doğu Kadınları,” Doğudan, Sayı 7, Eylül 2008, 84-91

-Antmen, A.: (2008), “Sanat Cinsiyet, haz”, İletişim Yayınları, İstanbul, Türkiye, 44-62

Antmen, A.(2013) "Kimlikli Bedenler (Sanat, Kimlik, Cinsiyet)" Sel Yayıncılık, İstanbul, s 86

-Arapoğlu, F. (2011) ”Artam Global art.”sayı: 11 Nisan- Mayıs,2011. Sy: 79

-Arkunlar, M. (2011) Sanat etkinlikleri, http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2446/Detayl%C4%B1-Arama

-Baykan, A. (1999) “Nezihe Muhittin’de Feminizmin Düşünsel Kökenleri,” Nezihe Muhittin ve Türk Kadını, İletişimYayınları, İstanbul.48

-Bell, D.: (2012), “The Beautiful Stars at Night: The Glittering Artistic World Yayoi Kusama”, New Zealand Journal of Asian Studies, 81-106

Berger, J. (2005) Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul, 45 - 47

-Bulut Yücel, (2004) Oryantalizmin Kısa Tarihi, Küre Yay, İstanbul, Türkiye, 53-54

-Connell, R.W.(1998). Toplumsal Cinsiyet ve Iktidar (Cev. Cem Soydemir), Istanbul: Ayrinti Yayinlari, 60-63

-Çoruk, A.Ş. (2007). “Oryantalizm Üzerine Notlar” Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:9 , Sayı: 2, 201

-Durakbaşa, A. N. (2002). Davidoff, Leonore; Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet. İletişim Yayınları İstanbul. 53

-Erkayhan.Ş. (2011) 1960 Sonrası Almanyada Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel kimlik. İletişim yayınevi, 2011. sy 185

-Ersen, N. L. (2008). Çağdaş sanat yapıtlarında kültürel kimlik (Doctoral dissertation, İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü). 42

-Germaner S. İnankur Z. (1989) Oryantalizm ve Türkiye,İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul. 35

-Güç, A. (2008) İslamcı Feminizm: Müslüman Kadınların Birey Olma Çabaları, Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 17, Sayı: 2, 649-673

-Heartney, E. (2008). "Sanat ve Deformasyon", Sanat & Bugün, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Çev. O. Akınhay, İstanbul, 196

-Humm, M.(2002). Feminist Edebiyat Elestirisi (Cev. Ozge Altay), Istanbul: Say Yayinlari. 17-18

-Kalkan, A. (2012), " Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericilerinin Görüşleri" Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi – Sayı 34 – Aralık 2012. s 129

-Kara, N. (2006). Feminizm (ler) in Toplumsal Hareket Olarak Medyada Yansıma (ma) sı. Küresel İletişim Dergisi, (1), 1-34.

-Kandioti, D.(1990). "Ataerkil Oruntuler: Turk Toplumunda Erkek Egemenliginin Cozumlenmesine Yonelik Notlar", 1980'ler Turkiye'sinde Kadin Bakis Acisindan Kadinlar (Der. Sirin Tekeli), Istanbul: Iletisim Yayinlari. 196-370

-Kaya Okan, B.2011 (Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar) Sanat ve tasarım dergisi. Aralık 2011,sayı 8, 82.

Keekan, R.(2012). Yayoi Kusama "Tenacıous Beauty", Flash Art,Dergi No:285, New York.

Köse M. Küçük M., (2015) Oryantalizm ve “Öteki” Algısı ” Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (SKAD)” Cilt: I, 107-127

-Lepper, R. (2009) Sanatta Anlamın Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi) Ayrıntı Yayınları..İstanbul.318

-Mamur, N. (2012) Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi, Akademik Bakış Dergisi, Sayı 28, s 9.

-Matsumoto, T. (2012). “İnsan Yayoi Kusama’yı 15 Yıl boyunca Filme Çekince”, sayı. 2475, Tasty Life, Tokyo. 76

-Monro, A. (2012). “ Say Hyouka no Keiki to Nata Tenrankai”, Bijutsu Techo,sayı. 64, No: 965, Tokyo. 78

-Offen, K. (1988). Defining feminism: A comparative historical approach. Signs, 119-157.

-Osman O.(2012), 1990’lı Yıllarda Türkiye’de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları İdil, 2012, cilt 1, sayı 5

-Özdal, I. 2013 “Oryantalizm, Görsel İzler ve Günümüz Fotoğraf Sanatı” y e d i : s a n a t , ta s a r ı m v e b i l i m d e r g i s i. 2013, sayı 9, 70.

-Sağlık, E. (2014) "1970 Sonrası Görsel Sanatta ‘Kadınlık’a Dair İzlekler". idil Cilt 3.sayı14, İstanbul, 82.

-Said, E. (2004), “Oryantalizm, Batı’nın Şark Anlayışları”, IV. Baskı, (Çev. Berna Ünler), Metis Yayınları, İstanbul.82

-Suman,D.(2000) Feminizm, İslâm ve Kamusal Alan; Nilüfer Göle, İslâm’ın Yeni Kamusal Yüzleri içinde, Metis yayınları: İstanbul, 64

Takahashi, R. 2012). “Her Mekana Girmeyi Başaran Kusama”, Discover Japan, sayı. 2475, Tasty Life, Tokyo. 82

-Türk, E.(2015) Batıdan Doğuya Feminizm Dalgası, Nisanur Dergisi - Mart 2015,

- Ulaş Feyzioğlu, H. (2008) Hacettepe Güzel sanatlar Fakültesi. Sanat Yazıları, sayı 19. 91

-Whitham, G. Pooke, G. (2013) Çağdaş sanatı anlamak. Çeviren: Tufan Göbekçin. Optimist yayınları. İstanbul, 236-237

-Wilson,M. (2015) Çağdaş sanat nasıl okunur.21 yy sanatını yaşamak. Çev: Firdevs Candil Erdoğan. Editör: Eren Koyunoğlu. Hayal Perest Yayınevi. İstanbul, 276

-Yılmaz, A. G. A. N. (2002). Cinsellik Ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman’ın Videoları. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, sayı 3, 117-140.

-Yılmaz,M.(2013) “Bedenin gösterisinde yanılsamadan gerçek şiddete -sanatta kanlı içselleştirmeler”. İdil, 2, Cilt 2, Sayı 10, 22

-Yılmaz, M. (2005) Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara, Ütopya Yayınları, 423

-Yılmaz, Üner, (2010) ” Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması” Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi, Yedi, Temmuz, Sayı:4, 30

-Yücel, L. (2009) “Şükran Moral, Aşk ve Şiddet” Kazım Taşkent Sanat Galersi Dergisi, Mayıs Sayısı, 32

-WEB_1, "Nil Yalter" http://www.galerist.com.tr/tr/artist/nil-yalter/biography/ Erişim Tarihi:15.03.2015

- WEB_2, "Şükran Moral" http://www.galerizilberman.com/zilberman/sukran-moral-a50-tr.htm. Erişim Tarihi: 29.08.2015

-WEB_3,"Nezaket Ekici"http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm Erişim Tarihi:12.10.2015

- WEB_4, "Kader Attia" http://saltonline.org/media/files/ritd-artists-works.pdf Erişim Tarihi:08.05.2015

-WEB_5, Yoko Ono sonunda hak ettiğini elde ediyor. 28.08.2015 tarihli yazı. http://sanatatak.com/view/Yoko-Ono-sonunda-hak-ettigini-elde-ediyor/1922. Erişim.Tarihi 16.09.2015

- WEB_6, "Adel Abidin, Ping Pong Maçı" http://tr.scribd.com/doc/64248781/Genc Sanat-197-Sep-Issue-p-35-37# Erişim Tarihi: 22.01.2015

- WEB_7, "Adel Abidin, Ping Pong Maçı" http://haleninharesi.blogspot.com.tr/2011/09/adel-abidin-ping-pong.html. Erişim Tarihi:24.01.2015

-WEB_8, " Shirin Neshat " http://tuminsanlaraynıdilikonuşur.blogspot.com.tr./2012/shirin-neshat.html Erişim Tarihi: 17.06.2015

- WEB_9, " İnci Eviner" http://incieviner.net/tr/biyografi/). Erişim Tarihi:05.08.2015

-WEB_10, " Şükran Moral" http://www.galerizilberman.com/zilberman/sukran-moral-a50-tr.htm. Erişim Tarihi:03.05.2015

-WEB_11, (2012) " Türk Hamam Turkish Bath İngres." http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2012/05/turk-hamam-turkish-bath-ingres.html. Erişim Tarihi: 08.04.2015

-WEB_12," Batıdan Doğuya Feminizim Dalgası" http://www.nisanurdergisi.com/Yazar/Makale/Batidan-Doguya-Feminizm-Dalgasi.html. Erişim Tarihi:15.01.2015

-WEB_13, Aktaş, C. " Hukuk Dünyası İnsan Hakları" http://www.muharrembalci.com/hukukdunyasi/insanhaklari/253.pdf Erişim Tarihi:23.01.2015

-WEB_14, (2011), Arkunlar, M. ” Mona Hatoum ” http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2610/Mona-Hatoum--HalaBuradas%C4%B1n. Erişim: 15.08.2015

-WEB_15, (2012) Canevi, I. “ Hatoum Burada” 22 Mart, 2012, https://irmakcan.wordpress.com/2012/03/22/hatoum-burada/ erişim: 17.08.2015

-WEB_16, (2015) Çarmıklı, B. ” Dünya Müzelerinden İslam Sanatına Büyük İlgi” http://www.banucarmikli.com/dunya-muzelerinden-islam-sanatina-buyuk-ilgi-2/ . Erişim: 29.10.2015

-WEB_17, (2014) Çoban, A. “Edwars Said’in Oryantalizm eserinin Değerlendirilmesi ve Said’e Yönelik Eleştiriler”, http://aysecoban.com.tr/edward-saidin-oryantalizm-eserinin-degerlendirilmesi-ve-saide-yonelik-elestiriler/ Erişim:12.10.2014

-WEB_18, (2011) Ekinci, E. “ Feministleri Bölen Video” http://www.cnnturk.com/2011/kultur.sanat/diger/09/20/feministleri.bolen.video/629864.0/index.html 20.09.2011. Erişim:14.09.2014

-WEB_19, (2011). “Gabriele Heidecker ile Söyleşi” http://arkaarkaya.blogspot.com.tr/ Erişim Tarihi:22.01.2015

-WEB_20, (2013) İz. M. K. “Vadedilmis-Bir-Sergi” http://www.sanatatak.com/view/SALTta-bahar-Vadedilmis-Bir-Sergiyle-devam-ediyor/453 Erişim Tarihi:22.01.2015

- WEB_21, (2015) Moore, C. “Anneliğin İcadı: Feminist Yaklaşımlar” Çev: Suna Kafadar, Duygu Demir http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=491,0,0,1,0,0 Erişim Tarihi: 22.01.2015

-WEB_22, (2012) Öğüt, H. " yabancılaştırmayan sanat feminist olamaz" http://kritisyen.blogspot.com.tr/2012/03/yabanclastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html Erişim Tarihi:22.01.2015

-WEB_23, (2015) Öğüt, H. “Görüntü Bir İktidar Sorunudur.” http://www.arsivfotoritim.com/yazi/hande-ogut-goruntu-bir-iktidar-sorunudur/ Erişim Tarihi: 15.09.2015

-WEB_24, (2014) Öğüt, H. “Hayal Diyarında Hayal Kırıklığı ve Oryantalist Fanteziler” http://www.sanatlog.com/sanat/hayal-diyarinda-hayal-kirikligi-ve-oryantalist-fanteziler/ Erişim Tarihi: 09.12.2015

-WEB_25, (2012) Serttaş, T. ” Mona Hatoum burada“ http://arsiv.taraf.com.tr/yazilar/tayfun-serttas/mona-hatoum-burada/20518/. Erişim: 15.08.2015

-WEB_26, (2014) Uzun ,A. “ 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması.”. 87.http://earsiv.atauni.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/123456789/949/ay%C5%9Fe_uzun_tez.pdf?sequence=1 .Erişim 29.06.2015

- WEB_27, (2012). Taşar, M. “Batının Kendi Kimliğini İnşa Sürecinde Öteki olarak DoğuluKadın”http://www.academia.edu/7321063/Bat%C4%B1n%C4%B1n_kendi_kimli%C4%9Fini_in%C5%9Fa_s%C3%BCrecinde_%C3%B6teki_olarak_do%C4%9Fulu_kad%C4%B1n. Erişim 30.12.2015

- WEB_28, (2009) Tezkan, M. Gerçeklige Alternatif Bir Gerçeklik : Nil Yalter Videosu. http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter videosu-turkish-by-melis-tezkan.html

- WEB_29, (2010) Tuncer, A. Ö. ““ Büyülü Fener | Magic Lantern ” Şirin Neşat: Tene Kazınan Direniş.” http://buyulu-fener.tumblr.com/post/38716318114/sirin-nesat-tene-kaz-nan-direnis. Erişim 27.06.2015

-WEB_30, (2014) Zeytinoğlu, E. “Video Sanatı” http://www.artfulliving.com.tr/sanat/video-sanati-nereden-nereye-i-266. Erişim 28.12.2015

ÖZGEÇMİŞ

1975 Yılında Manisa'da doğan Sebile Güngör İlkokulu Sekiz Eylül İlkokulunda, orta ve lise öğrenimini İsmet İnönü Kız Meslek Lisesinde tamamladı. 1993 yılında Pamukkale Üniversitesi Moda Tasarımı Meslek Yüksek Okulunu bitirdikten sonra 1995 yılında yine Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Bölümünü bitirdi. 1999 Yılında Denizli'de resim sergisi açtı. Aynı yılda İstanbul Ressam Şevket Dağ ortaokulunda 14 yıl görev yaptı öğrencileriyle beraber katıldıkları pek çok resim yarışmalarında ve çocuk bienallerinde görev aldı. 2014 yılında İstanbul Bakırköy Anadolu Lisesinde müdür yardımcısı olarak göreve başladı. Hala aynı kurumda müdür yardımcılığı görevine devam etmekte.

